WISSENSCHAFT,

INDUSTRIE UND KUNST.

VORSCHLÄGE

ZUR

ANREGUNG NATIONALEN KUNSTGEFÜHLES.

BEI DEM SCHLUSSE DER

LONDONER INDUSTRIE-AUSSTELLUNG

VON

GOTTFRIED SEMPER,
EHEMALIGEM DIRECTOR DER BAUACADEMIE ZU DRESDEN.

LONDON, DEN 11. OCTOBER 1851.

BRAUNSCHWEIG,
DRUCK UND VERLAG VON FRIEDRICH VIEWEG UND SOHN.
1852.

WISSENSCHAFT,

INDUSTRIE UND KUNST.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/wissenschaftindu00semp

WISSENSCHAFT,

INDUSTRIE UND KUNST.

VORSCHLÄGE

ZUR

ANREGUNG NATIONALEN KUNSTGEFÜHLES.

BEI DEM SCHLUSSE DER

LONDONER INDUSTRIE-AUSSTELLUNG

VON

GOTTFRIED SEMPER,
EHEMALIGEM DIRECTOR DER BAUSCHULE ZU DRESDEN.

LONDON, DEN 11. OCTOBER 1851.

BRAUNSCHWEIG,
DRUCK UND VERLAG VON FRIEDRICH VIEWEG UND SOHN.
1852.

An den deutschen Leser.

Dieser Aufsatz ist in Folge einer an den Verfasser ergangenen Privataufforderung entstanden, über die Organisation eines verbesserten Unterrichts für angehende Techniker, mit besonderer Rücksicht auf Geschmacksbildung, Vorschläge zu machen. Sein Inhalt betrifft vornehmlich nur englische und amerikanische Zustände. Mangelhafte Kenntniss des englischen Idioms verhinderte den Verfasser der Denkschrift, sie sogleich englisch aufzuschreiben, und so entstand diese Vorarbeit, die er mit geringen Abänderungen auf Anrathen seiner Freunde dem deutschen Publicum vorzulegen wagt, hoffend, dass man bei ihrer Beurtheilung ihre erste Bestimmung berücksichtigen möge. Es war seine Absicht, ihr einiges Speciellere über deutsche, belgische und russische Industrie und Kunst beizufügen, Notizen, die er während der Ausstellung darüber gesammelt hatte; aber die einmal geschlosssene Schrift hätte einen neuen Anlauf dazu nehmen müssen und würde dadurch ihrem nächsten Zwecke

entfremdet worden sein. Ausserdem enthält sie implicite dasjenige, was, in Beziehung auf letzteren, dabei zu gewinnen gewesen wäre.

London, den 24. Novbr. 1851.

G. Semper.

I.

Kaum sind vier Wochen seit dem Schlusse der Ausstellung verstrichen, noch stehen die Waaren zum Theil unverpackt in den verödeten Hallen des Hydeparkgebäudes, und schon ist die öffentliche Aufmerksamkeit über diese „Welterscheinung“ hinweggeeilt, anderen ergreifenderen, vielleicht nahe bevorstehenden Begebenheiten entgegen. Keiner von den begeisterten Zeitungs-Correspondenten, die mit dem Tage der Eröffnung des „Weltmarktes“ eine neue Zeitrechnung angefangen hatten, lässt mehr seine Stimme darüber vernehmen. — Aber in den Tausenden von grübelnden Köpfen und strebenden Gemüthern gähren die Anregungen fort, die er zurückliess. Die Tragweite dieses Impulses ist nicht zu bemessen.

Es steht einem frei, die Sage von der babylonischen Sprachverwirrung als das mythische Gewand der Geschichte einer eingetretenen frühen Erkenntniss internationaler Rechte, die Unordnung, von der sie erzählt, als den Anfang einer natürlicheren Ordnung zu betrachten.

So wird auch der Bau von 1851, zu dem die Völker den Stoff zusammentrugen, eine Art von Babel herbeiführen. Diese scheinbare Verwirrung ist aber nichts weiter als das klare Hervortreten gewisser Anomalieen in den bestehenden Verhältnissen der Gesellschaft, die bisher nicht so allgemein und deutlich von aller Welt in ihren Ursachen und Wirkungen erkannt werden konnten.

Hierin gerade wird die wichtigste Bedeutung des Werkes bestehen.

Wäre die Welt nicht mit ihren inneren Widersprüchen vollauf beschäftigt, äussere Bande, welcher Art sie sein mögen, würden sie wahrlich nicht in ihrer Entwickelung aufhalten können; sie fallen von selbst, wenn der Drang, der die Gegenwart bewegt, sich seines Strebens allgemeiner bewusst wird.

Hier ist der Sieg und die Freiheit!

Sei es daher Aufgabe eines jeden Gläubigen, den irgend ein Beruf, welcher Art er sei, dazu befähigt, von seinem Standpunkte aus mitzuwirken, dass dieses wichtige Resultat erreicht werde. Wenn er seine nächste Sphäre auffasst, in ihr der allgemeinen Regung die Richtung zu geben strebt, die er für die bessere erkennt, so muss die Wahrheit und der Fortschritt dabei gewinnen, gleichviel ob er im Einzelnen Recht hatte oder irrte. Denn in beiden Fällen bereitet er dem höheren Wissen den Stoff zur Weiterbearbeitung, zu der Beantwortung jener allgemeineren culturphilosophischen Fragen vor, die das eigentliche Thema sind, wofür es sich rechtfertigt, so gewaltige und kostspielige Mittel in Bewegung gesetzt zu haben.

Von dieser Ansicht ausgehend, versucht ein Fachmann eins von jenen Problemen aufzunehmen, welche die Gegenwart bietet; dasjenige, welches innerhalb des Bereiches seines Berufes fällt und woran er bei seinen häufigen Besuchen der Ausstellung zu grübeln pflegte.

Um die Zeit der Eröffnung der Industrieausstellung ging ich mit der Idee um, in einer Folge von Aufsätzen eine vergleichende Ueberschau ihres Inhaltes zu geben, und suchte nach einem dabei zu befolgenden Plane.

Es gab drei Wege:

Der erste und einfachste war, durch das ganze Gebäude von Ende zu Ende zu wandern und der Reihe nach die Producte der verschiedenen Nationen zu beschreiben. Er schmeckte zu sehr nach dem Guide-book.

Der zweite lag in den sogenannten Head Juries vor, einer von der Königlichen Commission gefertigten Classification der Gegenstände, wonach sie erst räumlich geordnet und später unter die Abtheilungen der geschworenen Schiedsrichter vertheilt wurden.

Dieser Plan ist mit Geschick abgefasst und für künftige Wiederholungen ähnlicher Unternehmungen von Interesse. Er ist in vier Hauptabschnitte getheilt:

1) rohe Materialien,
2) Maschinerie,
3) Manufactur,
4) schöne Künste.

Ich gab ihn gleichfalls auf, weil es mir damals schien, als stelle er die Ordnung der Dinge auf den

Kopf und als sei er, genau betrachtet, eben so sehr auf Aeusserlichkeiten begründet und materiell als der erstere.

In einer Industrieausstellung sollten doch wohl die Producte des Kunstfleisses, wie sie aus dem Bedarf nach Nahrung, Obdach, Schutz, Raumdurchmessung, Zeitbestimmung u. s. w. hervorgehen, die ersten und wesentlichsten Punkte der Betrachtung abgeben. Innerhalb derselben mussten Unterfächer bestehen, je nach den Specialitäten der Gegenstände, und nach den Stoffen und Mitteln, die zu ihrer Vollendung in Anwendung kommen. Als weitere Ergänzungen mussten dann die Rohstoffe, die Werkzeuge, die Maschinen, kurz alle Factoren der Production daneben Platz finden.

So dachte ich, und diese Ansichten schienen auch in den Inconsequenzen der Head Juries ihre Bestätigung zu finden. Denn während z. B. alle Glaswaaren: Trinkgläser, Spiegel, Kronleuchter, Vasen, Glasgewebe und Glasperrücken, also dem Motive nach ganz heterogene Dinge, des ihnen gemeinsamen Stoffes wegen, in eine Kategorie kommen, bestehen andere, in welchen dem Motive nach verwandte Gegenstände aus den verschiedensten Stoffen zusammengestellt sind. Viele Privataussteller hatten auch wirklich sehr belehrende technologische Uebersichten ihrer Industrie geliefert, die mehr meinen Ansichten entsprachen.

Es handelt sich also um einen Plan, der sich (wenigstens bei einer vergleichenden Ueberschau) mit mehr Consequenz durchführen lasse, der dem Begriff einer Industrieausstellung besser entspreche, der dabei für jeden Gegenstand ein Fach enthalte und hauptsächlich, welcher das innere Band und die Verwandtschaft der

Gegenstände der Idee nach mehr herausstelle und damit zugleich zu nützlichen Vergleichungen die Hand biete.

Der gefasste Plan war ein architektonischer, basirt auf den Elementen der häuslichen Niederlassung: Heerd, Wand, Terrasse, Dach. Ein fünfter Hauptabschnitt sollte ein Zusammenwirken dieser vier Elemente, die hohe Kunst und, im symbolischen Sinne, die hohe Wissenschaft umfassen. Er sollte die Ableitungen der Gegenstände und Formen aus ihren Urmotiven und die Veränderungen ihres Styles nach den bedingenden Umständen von selbst hervortreten lassen.

Doch der meditirte kritische Feldzug unterblieb, zum Theil wegen äusserer Verhinderungen, aber auch wegen inzwischen eingetretener Zweifel. Die Head Juries sind in der That dem neuesten Standpunkte der Cultur und den bestehenden Verhältnissen der menschlichen Bethätigungen zu einander ganz gut angepasst. Es konnte kein anderer Plan der allgemeinen Industrieausstellung vom Jahre 1851 zum Grunde gelegt werden.

Wie lange mochte sich der Erfinder der Oelmalerei geplagt haben, ehe er sein neues Verfahren fand, nachdem ihm das alte zu gewissen Zwecken nicht mehr genügte. Bernhard Palissy suchte sein halbes Leben hindurch nach einem opaken Email für seine Fayencen, und fand endlich, was er suchte. Dafür aber wussten diese Männer das Gefundene zu gebrauchen, denn weil sie es brauchten, und erst als sie es brauchten, suchten sie und fanden sie es. So ging das schrittweise Vor-

rücken in der Wissenschaft Hand in Hand mit der Meisterschaft und mit dem Bewusstsein dessen, wozu und wie das Gewonnene anzuwenden sei.

Die Noth war die Mutter der Wissenschaft, die sich empirisch entwickelte und bald in jugendlicher Unbefangenheit von dem engen Bereiche des Erworbenen auf das Unbekannte zuversichtliche Schlüsse baute, an nichts zweifelte und sich eine Welt aus Hypothesen schuf. — Hierauf fühlte sie sich beengt durch ihre Abhängigkeit von der Anwendung und ward sich selbst Zweck. Sie betrat das Gebiet des Zweifels und der Analysis. Das Classificationswesen und die Nomenclatur trat an die Stelle der geistreichen oder phantastischen Systeme.

Der von der Forschung gesammelte ungeheure Stoff wurde endlich vom Geiste wieder erobert und die bloss objective Forschung musste sich der construirenden Combination unterordnen, ihr Famulus werden zu Beschaffung fernerer Belege der aus Analogieen erkannten Wahrheiten.

Die Philosophie, die Geschichte, die Staatskunst und einige erhabene Gebiete der Naturwissenschaften wurden schon durch die grossen Männer der letzten beiden Jahrhunderte und des laufenden zu diesem vergleichenden Standpunkte erhoben, während in anderen wegen der Fülle und Verwickelung ihres Stoffes sich nur erst schüchtern die Combination mit der Forschung zu verbinden beginnt, welche letztere übrigens täglich richtiger sucht und staunenswerthe Entdeckungen macht. Schon wagt es die Chemie, vereinigt mit der Physik und dem Kalkul, die kühnsten Hypothesen der Griechen und die so lange bemitleideten Grübeleien der Alchymisten

in Schutz zu nehmen. Zugleich wendet die Wissenschaft sich entschiedener als je der Praxis zu und steht erhaben in der Gegenwart da als ihr Vormund. Unausgesetzt bereichert sie sich und das Leben mit neu entdeckten nutzbaren Stoffen und Wunder wirkenden Naturkräften, mit neuen Methoden in der Technik, mit neuen Werkzeugen und Maschinen.

Schon zeigt es sich, dass die Erfindungen nicht mehr, wie früher, Mittel sind zur Abwehr der Noth und zum Genusse; vielmehr sind die Noth und der Genuss Absatzmittel für die Erfindungen. Die Ordnung der Dinge hat sich umgekehrt.

Was ist davon die nothwendige Folge? Die Gegenwart hat nicht Zeit, sich in die ihr halb aufgedrungenen Wohlthaten hineinzufinden und ihrer Meister zu werden. Sie ist der Chinese, der mit dem Messer und der Gabel essen soll. Da schlägt sich die Speculation in das Mittel und legt uns die Wohlthaten mundrecht vor; wo keine sind, dort schafft die Speculation tausend kleine und grosse Nützlichkeiten; alte verjährte Comforts werden in das Leben zurückgerufen, wenn ihr nichts Neues mehr einfällt. Das Schwierigste und Mühsamste erreicht sie spielend mit ihren von der Wissenschaft erborgten Mitteln; der härteste Porphyr und Granit schneidet sich wie Kreide, polirt sich wie Wachs, das Elfenbein wird weich gemacht und in Formen gedrückt, Kautschuk und Gutta Percha wird vulcanisirt und zu täuschenden Nachahmungen der Schnitzwerke in Holz, Metall und Stein benutzt, bei denen der natürliche Bereich der fingirten Stoffe weit überschritten wird. Metall wird nicht mehr gegossen oder getrieben, sondern mit

jüngst unbekannten Naturkräften auf galvanoplastischem Wege deponirt. Auf die Daguerrotypik folgt die Talbotypik und macht erstere bereits vergessen. Die Maschine näht, strickt, stickt, schnitzt, malt, greift tief ein in das Gebiet der menschlichen Kunst und beschämt jede menschliche Geschicklichkeit.

Sind dieses nicht grosse herrliche Errungenschaften? — Ich beklage allgemeine Zustände keinesweges, von denen dies nur die weniger wichtigen Symptome sind, sondern bin sicher, dass sie sich früher oder später zum Heile und zur Ehre der Gesellschaft nach allen Seiten glücklich entfalten werden. Auch bescheide ich mich, jene schwierigeren und höheren Fragen zu berühren, zu welchen sie auffordern, sondern versuche nur in dem Folgenden auf die Verwirrungen hinzuweisen, welche sie auf dem Gebiete derjenigen Fähigkeiten des Menschen, die sich in dem Erkennen und Darstellen des Schönen bethätigen, vorerst veranlassen.

II.

Hätten einzelne Thatsachen Beweiseskraft, so würde der anerkannte Sieg, den die halbbarbarischen Völker, vor allen die Indier, in einigen Punkten mit ihrer herrlichen Kunstindustrie über uns davon trugen, genügen, um darzuthun, dass wir mit unserer Wissenschaft in diesen Punkten bis jetzt noch nicht viel ausgerichtet haben.

Dieselbe beschämende Wahrheit drängt sich auf, wenn wir unsere Erzeugnisse mit denjenigen unserer Vorfahren vergleichen. Bei so manchen technischen Fortschritten sind wir im Formellen, ja selbst im Angemessenen und Zweckgemässen, weit hinter ihnen zurückgeblieben. Unsere besten Sachen sind mehr oder weniger getreue Reminiscenzen; Andere zeigen ein löbliches Bestreben, die Formen von der Natur unmittelbar zu entlehnen; aber wie selten sind wir glücklich darin gewesen! Das meiste ist verworrenes Formengemisch oder kindische Tändelei. Höchstens an Gegenständen, bei denen der Ernst des Gebrauches nichts Unnützes gestattet, als bei Wagen, Waffen, musikalischen Instru-

menten u. dergl., zeigt sich zuweilen mehr Gesundheit in der Ausstattung und Veredlung der durch ihre Bestimmung streng vorgezeichneten Formen.

Thatsachen sind, wie gesagt, keine Argumente; sie können sogar in Abrede gestellt werden. Es ist aber leicht, den Beweis zu führen, dass die Verhältnisse der Gegenwart für die Kunstindustrie gefährlich, für die traditionelle höhere Kunst entschieden verderblich sind.

Der Ueberfluss an Mitteln ist die erste grosse Gefahr, mit welcher die Kunst zu ringen hat. Dieser Ausdruck ist zwar unlogisch (es giebt keinen Ueberfluss an Mitteln, wohl aber einen Mangel an Vermögen, ihrer sich zu bemeistern), er rechtfertigt sich aber, insofern er das Verkehrte unserer Verhältnisse richtig bezeichnet.

Die Praxis müht sich vergeblich ab, Herr ihres Stoffes zu werden, vornehmlich in geistiger Beziehung. — Sie erhält ihn zu beliebiger weiterer Verwerthung von der Wissenschaft ausgeliefert, ohne dass durch vielhundertjährigen Volksgebrauch sein Styl sich entwickeln konnte. So vom Bieneninstincte des Volkes gleichsam vorher durchknetet, überkamen die einstigen Begründer blühender Kunst ihren Stoff, und indem sie das naturwüchsige Motiv zu höherer Bedeutung ausbildeten und plastisch verarbeiteten, erhielten ihre Schöpfungen zugleich das Gepräge strenger Nothwendigkeit und geistiger Freiheit und wurden der allgemein verständliche Ausdruck einer wahren Idee, die in ihnen historisch fortlebt, so lange Spur und Kunde von ihnen bleibt. —

Welch' eine herrliche Erfindung ist die Gasbeleuchtung! Mit welchen Mitteln bereichert sie (abgesehen von deren unendlicher Wichtigkeit für den Bedarf des

Lebens) unsere Festlichkeiten! Dennoch sucht man in den Salons die Mündungen der Gasröhren so zu verstecken, dass sie als Kerzen oder Oellampen erscheinen; bei Illuminationen dagegen leitet man die mit vielen fortlaufenden kleinen Oeffnungen versehenen Röhren so, dass allerhand Sterne, Feuerräder, Pyramiden, Wappenschilder, Inschriften u. dgl. m. vor den Wänden der Häuser, wie durch unsichtbare Hand gehalten, schwebend in der Luft stehen.

Diese schwebende Ruhe des lebendigsten aller Elemente ist zwar effectvoll (die Sonne, der Mond und die Sterne geben davon die blendendsten Beispiele), aber wer kann leugnen, dass durch diese Neuerung das volksthümliche Motiv des Beleuchtens der Häuser zum Beweise specieller Theilnahme der Hausgenossen an der öffentlichen Freude verwischt worden ist? Einstmals besetzte man die Simse und Fensterbretter mit Fettlampen und hob dadurch die gewohnten Massen und Gliederungen des Hauses nur glänzender hervor; jetzt blendet man die Augen mit dem Glanze jener Feuererscheinungen und macht die Façaden hinter ihnen unsichtbar.

Wer Illuminationen in London beigewohnt hat und sich ähnlicher Festlichkeiten im alten Style in Rom erinnert, der wird gestehen, dass die Beleuchtungskunst durch diese Improvements einen argen Stoss erlitten hat.

Dieses Doppelbeispiel zeigt die beiden Hauptgefahren, die Scylla und die Charybdis, durch welche man durchzusteuern hat, um Neues für die Kunst zu gewinnen.

Die Erfindung ist vortrefflich, aber sie wird in dem einen Falle der hergebrachten Form geopfert, in dem

zweiten wird das Grundmotiv durch ihre falsche Anwendung vollständig verwischt, da doch alle Mittel vorhanden waren, es glänzender herauszuheben und es zugleich mit einer neuen Idee (der eines stetigen Feuerwerkes) zu bereichern.

Es bedarf also eines tüchtigen Steuermannes, um diese Gefahren zu vermeiden, und sein Pfad ist um so schwieriger, weil er sich auf unbekanntem Fahrwasser ganz ohne Seekarte und Bussole befindet. — Denn unter der Masse von artistischen und technischen Schriften fehlt es noch gänzlich an einer praktischen Hereutik, welche die Klippen und Sandbänke bezeichnet, denen man auszuweichen hat und die auf feste Richtungspunkte hinweist. — Wäre die Geschmackslehre (Aesthetik) eine vollendete Wissenschaft, wäre sie nicht neben ihrer Unvollständigkeit mit unbestimmten, oft irrigen Vorstellungen in Ermangelung klarer Begriffe angefüllt, besonders in ihrer Anwendung auf die Baukunst und allgemeine Tektonik, so würde sie gerade in diese Lücke treten; aber in ihrem jetzigen Zustande wird sie mit Recht von den begabteren Männern der Praxis kaum berücksichtigt. Ihre schwankenden Vorschriften und Grundsätze finden nur Anklang bei den sogenannten Kunstverständigen, die nach ihnen den Werth eines Werkes bemessen, weil sie keinen inneren eigenen Maassstab dafür haben und das Geheimniss des Schönen in einem Dutzend Vorschriften erfassst zu haben glauben, während sich doch die unendlichen Variationen der Formenwelt gerade erst in dem Verleugnen des Schema zu charakteristischer Bedeutung und individueller Schönheit gestalten.

Unter den Begriffen welche die Geschmackslehre

festzustellen sich abmühte, spielt der Styl in der Kunst eine Hauptrolle. Dieser Ausdruck ist bekanntlich einer von denen, die einer so vielfachen Interpretation unterlagen, dass manche Zweifler ihm deshalb eine klare Begriffsbasis überhaupt absprechen möchten. Dennoch fühlt jeder Künstler und wahre Kenner, was alles in ihm liegt, mag es auch schwer sein, es in Worten auszudrücken.

Vielleicht kann man sagen:

Styl ist das zu künstlerischer Bedeutung erhobene Hervortreten der Grundidee und aller inneren und äusseren Coefficienten, die bei der Verkörperung derselben in einem Kunstwerke modificirend einwirkten. — Styllosigkeit ist dann nach dieser Definition der Ausdruck für die Mängel eines Werkes, welche aus Nichtberücksichtigung der ihm zugehörigen Grundidee und aus der Unbeholfenheit in ästhetischer Verwerthung der gebotenen Mittel zu seiner Vollendung entstehen.

Wie die Natur bei ihrer Mannigfaltigkeit in ihren Motiven doch nur einfach und sparsam ist, wie sich in ihr eine stete Wiedererneuerung derselben Formen zeigt, die nach dem Stufengange der Ausbildung und nach den verschiedenen Daseinsbedingungen der Geschöpfe tausendfältig modificirt, in Theilen anders ausgebildet, in Theilen verkürzt und verlängert erscheinen, eben so liegen auch den technischen Künsten gewisse Urformen zum Grunde, die, durch eine ursprüngliche Idee bedungen, in steter Wiedererscheinung doch eine durch näher bestimmende Umstände bedungene unendliche Mannigfaltigkeit gestatten.

So geschieht es, dass Theile, die als wesentlich bei der einen Combination hervortreten, bei einer verwandten anderen nur als Andeutungen erscheinen; Theile, deren Spur und Keim in der ersten Combination kaum kenntlich waren, treten vielleicht bei der letzteren sprechend und überwiegend hervor.

Die Grundform, als einfachster Ausdruck der Idee, modificirt sich besonders nach den Stoffen, die bei der Weiterbildung der Form in Anwendung kommen, sowie nach den Instrumenten, die dabei benutzt werden. Letztens giebt es noch eine Menge von ausserhalb des Werkes liegenden Einflüssen, die als wichtige Factoren bei seiner Gestaltung mitwirken, z. B. Ort, Klima, Zeit, Sitte, Eigenthümlichkeit, Rang und Stellung desjenigen, für den das Werk bestimmt ist, und dergl. mehr. Man kann, ohne zu grosse Willkür und dem Vorausgeschickten conform, die Doctrin vom Style füglich in drei getrennte Theile fassen.

Die Lehre von den Urmotiven und den aus ihnen abgeleiteten früheren Formen mag den ersten kunstgeschichtlichen Theil der Styllehre bilden.

Ohne Zweifel befriedigt es das Gefühl, wenn bei einem Werke, sei es auch noch so weit von seiner Entstehungsquelle entfernt, das Urmotiv als Grundton seiner Composition durchgeht, und es ist gewiss bei künstlerischem Wirken Klarheit und Frische in der Auffassung desselben sehr wünschenswerth, denn man gewinnt dadurch einen Anhalt gegen Willkür und Bedeutungslosigkeit und sogar positive Anleitung im Erfinden. Das Neue wird dadurch an das Alte geknüpft, ohne Copie zu sein, und von der Abhängigkeit leerer Modeeinflüsse befreit.

Es sei gestattet, zur Deutlichkeit ein Beispiel von dem durchgreifenden Einflusse einer ursprünglichen Form auf die Entwickelung der Künste zu geben.

Die Matte und der daraus sich entfaltende gewirkte, später gestickte Teppich sind die ursprünglichen Raumesabtheilungen und als solche das Grundmotiv aller späteren Wanddecoration und mancher anderen verwandten Zweige der Industrie und Baukunst. Die Technik, die bei ihnen in Anwendung kommt, mag die verschiedensten Richtungen nehmen, immer dürfen sie die Gemeinschaft ihres Ursprunges in ihrem Style zur Schau tragen. Auch sehen wir wirklich, dass bei den Alten, von den Assyriern bis zu den Römern, und später im Mittelalter die Feldereintheilung der Wände, die Ornamentik derselben, das Princip ihrer Färbung, ja selbst die historische Malerei und Sculptur an ihnen, die Glasmalerei, die Fussbodenverzierung, kurz alles dahin Bezügliche in unbewusst traditioneller oder bewusster Weise von dem Urmotive abhängig blieb.

Glücklicherweise ist dieser historische Theil der Styllehre selbst durch unsere verworrenen Verhältnisse klar durchzuführen. Wie reichen Stoff zu dessen Vervollständigung, zum Vergleichen und Nachdenken, boten auf der Londoner Ausstellung wieder jene bereits angeführten Werke der auf ursprünglicheren Culturstufen befindlichen Völker.

Der zweite Theil der Doctrin vom Style, der da lehren sollte, wie mit unseren Mitteln sich die Formen aus den Motiven anders zu gestalten haben, und wie das Stoffliche bei unserer fortgeschrittenen Technik nach Stylgrundsätzen zu behandeln sei, ist leider um so dunkler.

Ein Beispiel mag auch hier kommen, um die Schwierigkeiten in der Durchführung der Grundsätze der technischen Stylleh re zu zeigen.

Die Granit- und Porphyrmonumente Aegyptens üben eine unglaubliche Macht über jedes Gemüth. Worin besteht dieser Zauber? Zum Theil gewiss darin, dass sie der neutrale Boden sind, wo sich der harte widerstrebende Stoff und die weiche Hand des Menschen mit seinen einfachen Werkzeugen (dem Hammer und dem Meissel) begegnen und Pact mit einander schliessen. „Bis dahin und nicht weiter, so und nicht anders!“ Das ist ihre stumme Sprache seit Jahrtausenden. — Ihre grossartige Ruhe und Massenhaftigkeit, die etwas eckige und flache Feinheit ihrer Lineamente, die Mässigung in der Behandlung des schwierigen Stoffes, die sich an ihnen kund giebt, ihr ganzer Habitus, sind Stylschönheiten, die jetzt, da wir die härtesten Steine wie Käse und Brot schneiden können, zum Theil keine Nothwendigkeit mehr haben. Wie sollen wir nun den Granit behandeln? Schwer ist es, darauf eine genügende Antwort zu geben! Das Nächste wird wohl sein, dass wir ihn nur da anwenden müssen, wo seine Dauerhaftigkeit in Anspruch genommen wird, und aus dieser letzteren Bedingung die Regeln für seine stylistische Behandlung entnehmen. Wie wenig darauf in unserer Zeit Rücksicht genommen wird, das beweisen gewisse Extravaganzen, in denen sich die grossen Granit- und Porphyrmanufacturen in Schweden und Russland hervorthaten.

Das angeführte Beispiel führt zu einer allgemeineren Frage, die für sich allein hinreichenden Stoff zu einem grossen Capitel abgäbe, wäre es gestattet, diesen Versuch

zu einem Buche auszudehnen. — Wohin führt die Entwerthung der Materie, durch ihre Behandlung mit der Maschine, durch Surrogate für sie und durch so viele neue Erfindungen? Wohin die Entwerthung der Arbeit, der malerischen, bildnerischen oder sonstigen Ausstattung, veranlasst durch die nämlichen Ursachen? Ich meine natürlich nicht ihre Entwerthung im Preise, sondern in der Bedeutung, in der Idee. Ist das neue Parlamentshaus in London nicht durch die Maschine ungeniessbar gemacht worden? Wie wird die Zeit oder die Wissenschaft in diese bis jetzt durchaus verworrenen Zustände Gesetz und Ordnung bringen, wie verhindern, dass sich die allgemeine Entwerthung auch auf das wirklich nach alter Weise von Händen ausgeführte Werk erstrecke, und man anderes nicht darin sehe als Affectation, Alterthümelei, apartes Wesen und Eigensinn?

Indem die technische Styllehre solche Schwierigkeiten in der Feststellung und Anwendung ihrer Grundsätze bietet, wird von einem wichtigen dritten Theile derselben in unserer Zeit kaum mehr die Rede sein können. Ich meine den Abschnitt, der die ausser dem Kunstwerke liegenden örtlichen, zeitlichen und persönlichen Einflüsse auf Gestaltung desselben besprechen und seine Uebereinstimmung mit Anderem, die Charakteristik, den Ausdruck umfassen sollte. Der Verlauf des Aufsatzes wird dieses zeigen.

Es wurde oben auf die Gefahren hingewiesen, die unserer industriellen Kunst und der Kunst im Allge-

meinen durch den Ueberfluss an Mitteln drohen, um den einmal gebrauchten Ausdruck beizubehalten. Jetzt sei die Frage aufgeworfen, welchen Einfluss die von dem grossen Capitale getragene und von der Wissenschaft geleitete Speculation auf die Kunstindustrie übt, und was die endliche Folge dieses stets wachsenden Protectorates sein wird?

„Die Speculation wird, wenn sie ihren wahren Vortheil erkennt, die besten Kräfte aufsuchen und sich erwerben, somit als Beschützerin und Pflegerin der Künste und der Künstler mehr Eifer zeigen, als je ein Mäcenas und ein Medici es that.“

Wohl! aber es ist ein Unterschied, für die Speculation arbeiten und als freier Mann sein eigenes Werk vollführen. Dort ist man doppelt abhängig; Sklave des Brotherrn und der Mode des Tages, die Letzterem Absatz für seine Waaren verschafft. Man opfert seine Individualität, seine „Erstgeburt“ für ein Linsengericht. Einst gab es auch Selbstverleugnung unter den Künstlern, aber sie opferten ihr Ich nur für die Ehre Gottes.

Doch verfolgen wir diesen Gang der Reflexion hier nicht weiter; denn es führt die Speculation auf ganz directem Wege nach einem bestimmten Ziele hin, das jetzt näher zu bezeichnen vor Allem wichtig erscheint.

Das Haus H. Mixton u. Comp. aus Staffordshire hat sich um die Wiederaufnahme eines herrlichen Kunstzweiges, der so zu sagen verloren war, sehr verdient gemacht. Seine Erdwaaren sind nicht nur in technischer

Beziehung ausgezeichnet, sie zeugen auch von wirklichem künstlerischen Streben. Die Auswahl von sich höchlich empfehlenden Gegenständen ist mannigfaltig, und kein Zweifel, dass das Haus ein gutes Geschäft damit machen wird. Die Artikel werden zu architektonischen und decorativen Zwecken häufig angewendet werden, sowie sie in Massen vorräthig und daher wohlfeil zu haben sind. Die einmal vorräthigen Formen werden billiger sein als neu bestellte, und so werden sie auf das Bauen bestimmend einwirken.

Dieses eine Beispiel unter Hunderten. Alles ist gut und billig und sogleich zu haben, was man für das Haus und in dem Hause gebraucht.

Möbel, Tapeten, Teppiche, Fenster, Thüren, Simmswerke, ganze Zimmerdecorationen, kurz, alle äusseren und inneren, festen und beweglichen Bestandtheile eines Hauses, ja ganze Häuser sind fix und fertig auf dem Markte zu kaufen.

Die Civilbaukunst in England, und entschiedener noch in den vereinigten Staaten von Nordamerika, hat sich schon völlig nach diesen Verhältnissen gemodelt.

Folgende lebendige Schilderung des Zustandes der Civilbaukunst in den vereinigten Staaten, gemacht von einem deutschen Techniker, ist auch für das Bauwesen in England gültig und giebt ein treues Bild des Einflusses, den die Speculation auf diesen wichtigsten Theil der Kunstindustrie übt.

„Der Grund und Boden, auf welchem die Häuser zu stehen kommen, gehört gewöhnlich reichen Leuten und wird von diesen in Baulots, welche in der Strasenfront 25′ in der Tiefe 100, 150, 200, auch 300,

haben, abgetheilt und vermiethet. Will nun Jemand ein Haus zu seinem Geschäft bauen, so miethet er einen solchen geschickt gelegenen Platz, baut darauf sein Haus und zwar nur so, dass es nach Verfluss seiner Miethzeit seine Dienste geleistet hat und wo möglich selbst einfällt. Würde es länger halten, so würde natürlich Geld dabei verschwendet. Der Verdienst des Architekten bei diesem Häuserbau ist im Allgemeinen schlecht, nur die Menge von Bauten, die er hat, wenn er einmal bekannt ist, macht ihn gut bezahlt. Will der Yankee einen Bauplan, so geht er Morgens zum Architekten, sagt ihm seine Wünsche, die Grösse des Bauplatzes und die zu verwendende Summe; Abends kommt er wieder und will die Zeichnung sehen; gefällt sie ihm, so wird an den Meister um eine runde Summe accordirt, den dritten Tag zu bauen angefangen und in der sechsten Woche eingezogen. Für eine solche Zeichnung bekommt der Architekt eine Belohnung von 10 bis 40 Dollars. Hiervon kann er aber nicht leben, wenn nicht gleich 10 bis 12 solcher Häuser in einer Reihe nach einer Zeichnung von ihm gemacht würden; dies kommt zwar häufig vor, aber es gehört eine ausgebreitete Bekanntschaft dazu. Da ist also für einen Neuangekommenen, sogenannten Grünen, nichts zu machen, namentlich da die Bauarbeiter meistens Irländer sind, mit denen man gut englisch sprechen muss, um sie im Zaume halten zu können. Dann muss dieses Bauen auch frisch gelernt werden, denn weil die Baulots alle 25′ lang sind, schneidet der Sägemüller seine Balken, welche aus dreizölligen aufrechten Dielen bestehen bloss 24′ lang, und weil die Balken bloss 24′

lang sind, werden die Häuser nur 25′ lang und zwar auf folgende Weise gebaut.

„Der Bauherr kauft in der Fabrik oder für alt fertige Fenster und Thüren, dann werden, nachdem Keller und Fundament herausgemauert ist, die hintere und die beiden Seitenmauern auf die ganze Tiefe des Hauses 1′ stark bis zum ersten Gebälke aufgemauert. In die hintere Mauer werden die gekauften Fenster gleich eingestellt, die beiden Seiten bekommen nur selten Fenster, wenn ein Zwischenraum zwischen den Häusern ist. Auf diese Mauern legt der Zimmermann seine 24′ langen dreizolligen Dielen ungefähr 15″ weit ohne Mauerlatte als Gebälk auf. Der Maurer macht das zweite Stockwerk wieder 1′ stark, der Zimmermann legt wieder Dreilinge und so geht's fort bis in den dritten, vierten und fünften Stock. Die vordere Seite bleibt offen. Jetzt geht es an den Ausbau: der Zimmermann stellt die Thüren ein und macht mit einem Wagen voll Rahmschenkel Scheidewände, legt Böden und schneidet aus seinem Gebälk ein Loch zur Stiege. Der Steinhauer pappt je nach der Auslage des Bauherrn eine oft schön und reich verzierte, oft auch schlechte Architektur aus rothen Sandsteinplatten, Marmor oder Granit an die vordere Front und hängt diese Täfelung mit eisernen Klämmerchen mit dem Hintergemäuer und des Zimmermanns Rahmschenkeln zusammen. Oft besteht auch die ganze Front aus reich verziertem Gusseisen. Dann kommt der Gypser und macht das ganze Bauwesen mit einem wirklich ausgezeichneten Stucke zum massivsten Hause der Welt. So viel über das Häuserbauen in New-York, mit der Bemerkung, dass in allen diesen Häusern mehr für Bequem-

lichkeit gesorgt ist, als bei unseren hirnverbrannten Eintheilungen.“

Es muss hinzugefügt werden, dass hiermit die Aufsicht des Architekten aufhört, der die nackten leeren Räume zu weiterer Ausstattung dem Decorator und Upholsterer übergiebt und sich um nichts mehr bekümmert.

Der Gang, den unsere Industrie und mit ihr die gesammte Kunst unaufhaltsam verfolgt, ist deutlich: Alles ist auf den Markt berechnet und zugeschnitten.

Eine Marktwaare muss nun aber möglichst allgemeine Anwendung gestatten und darf keine anderen Beziehungen ausdrücken, als solche, die der Zweck und der Stoff des Gegenstandes gestattet. Der Ort ist nicht gegeben, für welchen er bestimmt ist, so wenig wie die Eigenschaften der Person bekannt sind, deren Eigenthümer er sein wird. Charakteristik und locale Färbung (im weiteren Sinne des Wortes) darf er also nicht besitzen, aber er muss die Eigenschaft haben, sich jeder Umgebung harmonisch anschliessen zu können.

Diesen Bedingungen entsprechen offenbar die Erzeugnisse orientalischer Industrie vollständig, und um so besser, je weniger Beimischung von Bruchstücken zertrümmerter eigener oder fremder höherer Kunstzustände sie haben. Sie sind auf einem Bazar am meisten auf ihrem Platze, und es ist nichts, was sie mehr bezeichnet, als jenes vorhin angedeutete bequeme Anpassen an alle Umgebungen. Die persischen Teppiche passen in eine Kirche so gut wie in ein Boudoir, die Elfenbeinkästchen aus Indien, mit den eingelegten Mosaikmustern.

sind Weihrauchkästchen oder Cigarrenetuis oder Nähkästchen, nach Belieben der Eigenthümer*).

Es ist nicht daran zu zweifeln, dass der Einfluss dieser Waaren, die mit Recht eine so allgemeine Bewunderung erregten, sich bei unseren nächstkünftigen Kunstmanufacturproducten zeigen wird, als eine der ersten Wirkungen der Londoner Industrieausstellung.

Aber so sehr diese Leistungen der Asiaten mit sich selbst fertig sind und in technisch-ästhetischer Schönheit, im Style, den Gegensatz zu der modernen europäischen Principienlosigkeit bilden, eben so sehr vermissen wir an ihnen den individuellen Ausdruck, die Sprache, die phonetische höhere Schöne, die Seele. Dieser Ausdruck aber, wenn schon verhindert, sich bei einem für den Markt bestimmten Gegenstande zu hoher Bedeutung zu erheben, ist immer bis zu einem gewissen Grade erreichbar, sobald der Gegenstand nicht bloss sich selbst Zweck ist, sondern irgend eine Nutzbarkeit, eine Bestimmung hat. Tritonen, Nereiden und Nymphen werden immer an einem Brunnen Bedeutung erhalten, Venus und die Grazien an einem Spiegel, Trophäen und Kämpfe an Waffen, gleichgültig ob diese Gegenstände auf Speculation gemacht wurden oder einem bestimmten Platze angehören**).

*) Die in London exhibirten indischen Producte trugen übrigens dreierlei ganz verschiedene Gepräge. Man sah die alte barocke Hindukunst, repräsentirt in einigen Sandelholzkästchen, dann war die indo-persische Kunst zu finden, und zuletzt noch die indo-brittische, mit reichen Renaissancemotiven, die halb wieder in das Byzantinische übergingen. Nur der indo-persische Styl ist wunderbar schön. Er giebt alt-italische und griechische Motive in den Totaleindrücken, wie in den Einzelnheiten, täuschend wieder, so dass ich vergebens nach einem Schlüssel für dieses Räthsel suchte.

**) Es ist so leicht, dergleichen passende Embleme zu finden,

Wir besitzen einen Reichtum von Wissen, eine nie übertroffene Virtuosität im Technischen, eine Fülle von Kunsttraditionen und allgemein verständlichen Bildern, eine wahre Naturanschauung, und dürfen wahrlich dieses alles nicht für halbbarbarische Weisen hingeben. Was wir den Völkern von nicht europäischer Bildung absehen müssen, ist die Kunst des Treffens jener einfachen verständlichen Melodieen in Formen und in Farbentönen, die der Instinkt den Menschenwerken in ihren einfachsten Gestaltungen zutheilt, die aber bei reicheren Mitteln immer schwerer zu erfassen und festzuhalten sind. Wir müssen daher jene einfachsten Werke der Menschenhand und die Geschichte ihrer Weiterbildung mit gleicher Aufmerksamkeit wie die Natur selbst in ihren Erscheinungen beobachten. Wir sahen an Beispielen in der Ausstellung, zu welchen Missgriffen das sonst so lobenswerthe Streben nach unmittelbarer Naturnachahmung in der Kunstindustrie führen kann, wenn sie weder von naturwüchsigem Instinkte, noch von besonnenem Stylstudium geleitet wird, wir sahen es an so manchem nicht kindlichem, aber kindischem Versuche der Art.

---

dass man sich wundern muss, welche Gedankenlosigkeit zuweilen in unserer Kunstindustrie bei Anwendung phonetischen Schmuckes, mit dem sie sehr verschwenderisch ist, obwaltet. Man sieht, um ein Beispiel anzuführen, sehr häufig an Pendeluhren zwei über einen Simms gelehnte Landsknechte mit Würfeln oder Karten spielen oder gar schlafen. Was will der Künstler damit ausdrücken? „Lasst uns die Zeit vertreiben, die Zeit todtschlagen, die Zeit verschlafen!?“ Diess wäre in der That eine sonderbare und nicht eben geistreiche Illustration des Virgilischen: Vivite — venio!

Während aber unsere Kunstindustrie richtungslos fortwirthschaften wird, erfüllt sie unbewusst ein hehres Werk, das der Zersetzung traditioneller Typen durch ihre ornamentale Behandlung. Die Bedeutsamkeit dieser ihrer Function wird in dem nächsten Artikel deutlicher herausgehoben werden.

III.

Ich höre zwei Einwürfe sich erheben:

„Das von dem Einflusse der mit der Speculation verbundenen Wissenschaft auf die Kunstübung Gesagte ist nur auf einzelne Länder anwendbar, und die Zustände, welche bei den von Ursprung her hüttenbewohnenden hinterwäldlerischen Angelsachsen obwalten, sind nicht maasgebend für das alte Europa mit seinen noch lebensfrischen Kunsttraditionen, und gesetzt, jene Zustände würden allgemein eingeführt, so wird die wahre Kunst um so reiner und erhabener an den Monumenten hervortreten, wie bei den Griechen, die auch fast keine Civilbaukunst kannten.“

Täusche man sich nicht! Jene Zustände haben allerdings die Gewissheit künftiger allgemeiner Geltung für sich, weil sie Verhältnissen entsprechen, die in allen Ländern Gültigkeit haben, und zweitens empfinden wir nur zu schmerzlich, dass gerade die höhere Kunst dabei am tödtlichsten getroffen wird.

Auch sie geht schon seit lange auf den Markt, nicht um dort an das Volk zu reden, sondern um sich feil zu bieten.

Wen ergriff nicht Trauer und Wehmuth bei Betretung jenes lombardisch-österreichischen Marktes, der mit lieblichen nackten und verschleierten Sklavengestalten aus Marmor angefüllt war. Sah man nicht deutlich, dass sie sich der Züge ihrer hohen Abkunft schämten? Und sie buhlten in ihrer Erniedrigung so verführerisch nach einem Käufer! Es waren nicht weniger als acht oder gar zehn wirkliche gefesselte Sklaven und Sklavinnen auf der Exhibition.

Dort draussen in der grossen Centralgallerie dagegen führten sich derbe Leiber in gymnastischen, klinopalischen, equestrischen und allen möglichen anderen Uebungen zur Schau! Dazwischen einzelne bessere Reminiscenzen und lyrische Ergüsse. Einige neue wahre, in sich abgeschlossene Motive.

Doch fragt man bei den meisten nach ihrer eigentlichen Beziehung.

Ein für den Markt bestimmtes Kunstwerk kann diese nicht haben, noch weit weniger als ein Industriegegenstand, weil bei diesem die künstlerische Beziehung doch wenigstens einen Halt in dem Gebrauche hat, der davon voraussetzlich gemacht werden soll, das andere aber ganz für sich allein dasteht, und nur den Zweck des Gefallens und Anlockens der Käufer in stets unerfreulicher Weise verräth.

Die Büste und die Portraitstatue ist noch der gesündeste Theil der plastischen Kunst unserer Zeit; aber wer die Sachen näher kennt, der weiss, wie verkehrt und faul auch hier die Zustände sind. Den lungernden Künstlern zu Lieb werden die Plätze mit berühmten

Männern bevölkert. Die Künste müssen beschützt werden! — Ein dem Griechischen ähnlicher Heroencultus ist weder bei denen, die die Bildwerke setzten, noch bei dem Volke vorhanden. Das Volk sieht sie nicht mehr an, sowie die Gewohnheit, eine Stelle leer zu wissen, der anderen, ein Postament darauf zu sehen, Platz gemacht hat. Wenn ich nicht irre, so befanden sich unter den zahlreichen Portraitstatuen berühmter Männer der vergangenen Zeiten, der Gegenwart und — der Zukunft, mit welchen dies Exhibition building geziert war, gar manche, die aus baarer Speculation gemacht wurden. — Immerhin bleibt das Bildniss vielleicht noch der wichtigste Anknüpfungspunkt für Besseres.

Die Malerei war bei der Ausstellung ausgeschlossen, sonst hätte sich der Markt noch bunter ausgenommen.

Dass auch für sie das Gesagte passte, bedarf keiner grossen Beweisführung. Hat sich doch in den Kunstvereinen und Kunstausstellungen ein vollständig geregelter, in den Kalendern notirter Jahrmarktsturnus für Bilder gestaltet und bleibend eingerichtet!

„Aber," höre ich sagen, „unsere Monumente mit ihren Frescobildern, ihren Glasgemälden, ihren Statuen, Giebelfeldern und Friesen bleiben doch immer der Hort der wahren Kunst!"

Ja, wenn sie nicht erborgt oder erstohlen wären! Sie gehören uns gar nicht an. Aus den noch unverdauten Elementen, woraus sie bestehen, hat sich noch nichts Neues gestaltet, was wir unser Eigen nennen könnten. Es ist noch nichts davon in unser Fleisch und Blut übergegangen. Die Gegenwart hat sie zwar sorgfältig gesammelt, aber noch nicht hinreichend zersetzt.

Diesen Process der Zersetzung der vorhandenen Kunsttypen muss die Industrie, die Speculation und die auf das Leben angewendete Wissenschaft vorher vollenden, ehe etwas Gutes und Neues erfolgen kann.

Es geschieht nichts Neues in der Welt; es war alles schon einmal da! Nach den Philosophen bewegt sich die Gesellschaft (wenn überhaupt sie fortschreitet) in einer Spirallinie; von gewissen Punkten gesehen, fällt der Anfang einer Periode mit ihrem Ende zusammen.

Vor vielen tausend Jahren wohnte der Luxus in kunstlosen Zelten, in Wallfahrtsgehöften, in Burgen und Lagern. Die Baukunst existirte noch nicht, wohl aber eine reiche Kunstmanufactur. Der Markt und der Handel, auch der Raub, versorgte die Haushaltung mit Luxusartikeln, mit Teppichen, Zeugen, Geräthen, Gefässen und Zierrathen. So geschieht es noch heute in den Zelten der Araber, so geschieht es nahe zu bei uns in unseren hochcivilisirten Zeiten, bei uns, die wir der Grenze der menschlichen Vollkommenheit nahe zu sein glauben. Welch' ein Abstand zwischen dem oben beschriebenen amerikanischen und dem spät-mittelalterlichen Wohnhause! Letzteres ist, wie das Schneckenhaus, die Schale und der Abdruck des darin gewohnt habenden Organismus. Ersteres passt für Jeden, der sein Nest darin bauen will. Es ist kein Haus, sondern das Gerüste zu einer Einrichtung. Die vorgerückte Wissenschaft und die speculative Industrie haben dahin geführt.

Doch sehen wir, was damals, bei dem Anfange des Cyclus, auf die vorarchitektonischen Zeiten folgte. Der Gedanke bemächtigte sich des durch instinktmässigen Bautrieb der Leute entstandenen Motives und behandelte es plastisch zu einer architektonischen Form der Gesellschaft.

In Aegypten setzte sich zum Beipiel die erbgesessene Bürgerschaft der Nomos, in deren Weichbilde ein berühmter Wallfahrtsort langsam entstanden war, in den Besitz dieses Motives und kleidete ihre nunmehrige constituirte Priestergewalt in das architektonische Gewand des ägyptischen Tempels.

Ihre Herrschaft verlor nichts dadurch, dass an die Stelle des Gottes der Ortschaft ein von ihnen abhängiger König als letzte Incarnation des ersteren eingesetzt wurde.

In Assyrien war das Feldlager das Vorbild der Baukunst. Es wurde zur mauernumkrönten, terrassenhaft steigenden Hofburg gestaltet. Die maasslose Herrscherstadt aufwärts, die Burg des untersten Vasallen abwärts, waren nur Erweiterungen oder Verschrumpfungen des Vorbildes, das im Hoflager gegeben war. Der Hausgott als Repräsentant des dynastischen Ahnherrn hatte sein Sanctuarium auf dem höchsten Gipfel der letzten Terrassenstufe; ein Symbol der höchsten irdischen Gewalt.

Dort in Aegypten wurde der Tempel hinter mächtigem Priestervorwerke gefangen gehalten, hier verlor er sich in den Lüften als Knopf des ihn beherrschenden Unterbaues.

Die Hellenen, ein Gemisch von Eingeborenen und Einwanderern, ererbten diese und manche andere fremde Formen, verwebten sie mit einheimischen. Es war ein

handeltreibendes, industrielles und kriegerisches Volk, voll Bewegung und Gegensätze, in Stämme getheilt, die anfangs unter dynastischer Oberhoheit standen. Nach Vertreibung der Dynasten bildeten sich Freistaaten, deren Formen von Gesetzgebern verschieden gestaltet wurden.

Schon lange vor diesen politischen Umwälzungen war das grosse Zersetzungswerk der Mischelemente, die sich bei ihnen vorfanden, eingetreten.

Die ionischen Dichter hatten aus der bildsamen Masse in ihrer ursprünglichen Bedeutung nicht mehr verständlicher Sagen und Mythen eine neue hellenische Mythologie geschaffen. Wahrscheinlich wurden sie dabei von den Sagen entnommenen bildlichen Darstellungen auf Waffen, Vasen, Teppichen, Gewändern und Geräthen geleitet, denn öfters nehmen die Dichter auf solche Gegenstände bei ihren Beschreibungen directen Bezug, und auch sonst kündet sich dieser Einfluss schon durch die illustrative Weise ihrer Schilderungen an.

So wurden durch ornamentale Benutzung auf den Werken der Industrie die zum Theil fremden, zum Theil heimischen Formen zuerst zusammengeschmolzen und zu einem dritten Neuen vorbereitet.

Den dichterischen, auf Berggipfeln opfernden Ioniern stand der tempelbauende Stamm der Dorier als Gegensatz gegenüber. Jene schlossen sich mit ihren Traditionen an die benachbarten stammverwandten Asiaten an, diese fussten mit ihrem Sagenkreise auf ägyptischem Boden, wenn anders nicht dieser Sagenbezug von den dorischen Gesetzgebern künstlich arrangirt war.

Jene wählten nach Vertreibung ihrer Dynasten die demokratische Regierungsform, das Volk trat in die Erbschaft des orientalischen Despoten; sein Wille war Gesetz.

Die Dorier gründeten oder überkamen eine mehr stabile Form der Gesellschaft. Ihre Philosophen und Gesetzgeber holten aus Aegypten ihre Weisheit und ihre Institutionen. Die erbgesessene Priesterschaft mit den von ihr gemachten Königen war ihr Vorbild.

Beide arbeiteten an dem Aufbau des Hellenenthumes, das erst in seiner Vollendung hervortrat, als die dorische Form vom ionischen Geiste vollständig durchdrungen war und das Volk, das Souverain und Priester gewordene, sich selbst in seinem Gotte verherrlichte.

So wurden zwei Gegensätze in einer höheren Idee zu neuer freier Gestaltung vereinigt und der griechische Tempel war ein Abbild dieser Vereinigung. Der Gott dient Niemandem mehr, ist sich selbst Zweck, ein Vertreter der eigenen Vollkommenheit und des in ihm verherrlichten hellenischen Menschen.

Als dieses geschah, hatte griechische Weisheit, griechische Wissenschaft, den construirenden Standpunkt erreicht. Nicht blindlings, sondern sich ihrer selbst wohl bewusst fand die Idee ihren Ausdruck.

Und nochmals durchlief die Menschheit dieselbe Bahn!

Rom erbte das Gewand des gestorbenen Hellenismus. Was dieses vereinigt hatte, das trennte sich wieder in seine ursprünglichen Gegensätze, sobald der sie versöhnende höhere Gedanke völlig todt war.

Das dorische Element nahm wieder die Priesterschaft in die Hände. Die in dem gothischen Dome zu ihrem letzten und höchsten Ausdrucke gelangte abend-

ländische Basilika ist eine zweite Auflage des ägyptischen Wallfahrtstempels. Die Kirche hat den Tempel absorbirt. Die ionisch-asiatische Demokratie dagegen gab ihren Willen in die Hand des Imperators, der endlich seinen neuen Baalspalast in Constantinopel zur Vollendung brachte. Des kaiserlichen Palastes hohes gewölbtes Atrium wird das Urbild aller griechisch-katholischen Dome, sein Tablinum birgt den Hausgott.

Die beiden getrennten Gegensätze harren einer neuen Versöhnung. St. Peters Dom, die byzantinische Kuppel über der abendländischen Wallfahrtskirche ist keine Versöhnung, sondern nur ein sprechender Ausdruck der vom Papste beherrschten Priesterschaft.

Wir sind auf dem neuen Cyklus etwa dort angelangt, wo auf dem alten die Griechen vor der Zeit der ionischen Dichter waren. Seit vierhundert Jahren arbeitet unsere praktische Wissenschaft an der Zersetzung der alten Ueberlieferungen, wie damals der Genius und die Werkthätigkeit die halbvergessenen Traditionen verarbeitete.

So freuen wir uns denn als Künstler der nur vorerst und scheinbar den Künsten abholden Gewalt der Verhältnisse. Mögen die Erfindungen, die Maschinen und die Speculanten nur wirken, was sie vermögen, damit der Teig bereitet werde, woraus die construirende Wissenschaft, diese heilende Achilleslanze, die neue Form gestalten könne. Vor der Hand aber muss die Architektur von ihrem Throne heruntersteigen und auf den Markt gehen, um dort zu lehren und — zu lernen.

IV.

Wir haben Künstler und keine eigentliche Kunst. Durch unsere vom Staate errichteten Akademieen werden jene für den hohen Styl herangebildet, und, abgesehen von der Masse der Mittelmässigen, übersteigt selbst die Zahl der hochbegabten Talente die Nachfrage nach ihnen bei weitem. Die wenigsten sehen ihre hochstrebenden Jugendträume vollfüllt und zwar dennoch nur auf Kosten der Wirklichkeit durch Negation des Gegenwärtigen und phantasmagorisches Zurückbeschwören des Vergangenen. Die anderen sehen sich auf den Markt geworfen, und suchen ein Unterkommen, wo sie es finden. Hier tritt nun wieder einer der vielen Widersprüche hervor, die unsere Zeit gebiert. Wie soll ich ihn am kürzesten darlegen? Es ist nicht deutlich, wenn ich sage, die Kunst verlegt sich auf das Handwerk, wie früher die Handwerke sich auf die Kunst verlegten; denn ich meine durchaus nicht, dass ein handwerksmässiger unkünstlerischer Sinn vorherrschend geworden sei. Nur in sofern, als der Impuls zum Veredlen der Formen nicht mehr von unten herauf, sondern von oben herunter gegeben

wird, ist diese Aeusserung zu rechtfertigen; aber selbst diese Auslegung befriedigt nicht, denn dasselbe geschah auch zu Phidias und zu Raphael's Zeiten, geschah noch consequenter bei den alten Aegyptern und immer, wo die Architektur hierarchisch alle anderen Künste beherrschte. Die Anomalie besteht nur wesentlich darin, dass dieser Einfluss von oben herab zu einer Zeit geschieht, die gar keine herrschende Baukunst mehr anerkennt, zu einer Zeit derjenigen nahe verwandt ist, in welcher ehemals der Luxus in Zelten und Gehöften sich seine Nester baute. So geht Jeder seinen eigenen Weg, und es wird erklärlich, dass unter solchen Umständen und Verhältnissen sich keine feste Haltung behaupten lässt.

Sie ist um so weniger erreichbar, weil den vorhin gedachten Bestrebungen der hohen Kunst, abwärts auf die Industrie zu wirken, der eigentliche praktische Boden fehlt.

Dies beweisen ihre Erfolge; solche Einwirkungen der akademischen Künstler auf die Kunstindustrie verrathen sich nämlich sofort in Folgendem: Erstens tritt die Bestimmung des bearbeiteten Gegenstandes oft nicht anders künstlerisch hervor, als in sofern er zu bildnerischen Beziehungen und Ausschmückungen die Hand bot, spricht sie sich nicht in dem allgemeinen Erscheinen, sondern nur in den Beiwerken des Gegenstandes aus; zweitens zeigt es sich an solchen unter akademischer Leitung entstandenen Werken häufig, dass die Leistung weit hinter der Intention zurückgeblieben ist, und dem Stoffe Gewalt angethan werden musste, damit die Absicht des Künstlers halbwegs erfüllt werde. Kein Wun-

der, denn der Künstler ist wohl geschickt und erfinderisch in der Zeichnung und im Modelle, aber er ist weder Erzarbeiter, noch Töpfer, noch Teppichwirker, noch Goldschmied. Ein drittes Kennzeichen dieser Einwirkungen besteht darin, dass das ornamentale Beiwerk meistens schlecht verstanden ist und zu sehr mit den Hauptsujets zusammenfliesst oder mit ihnen in gar keinem Zusammenhange steht. Oft ist Verschiedenheit in den Maassstäben das einzige Unterscheidungszeichen zwischen beiden, oft dagegen hat der Künstler das Ornament, als seiner unwürdig, verschmäht und anderen Händen überlassen, woraus eine unerfreuliche Ungleichheit in der Behandlung des Werkes hervorging. Viertens und letztens kommt Unbestimmtheit im Treffen der architektonischen Formen und Verhältnisse, verbunden mit willkürlichem Vermischen der hergebrachten architektonischen Typen, aber ohne jene Naivetät, durch welche letzteres, nämlich das Vermischen der verschollenen Typen, bedeutsam wird, an solchen Kunstindustriewerken gar häufig zur Erscheinung, zu welchem die hohe Kunst mitzuwirken sich herabliess.

Man muss anerkennen, dass, wo Architekten diesen Einfluss übten, in Beziehung auf die beiden letzterwähnten Punkte nicht so grobe Fehler hervortreten. Dafür sind ihre Compositionen meistens nur nachahmend und an phonetischer Kunst arm.

Man hat diese Missstände, die in Deutschland besonders hervortreten, von oben herab wirklich erkannt' und geglaubt, ihnen durch die Einrichtung von sogenannten Industrieschulen abhelfen zu können, die neben den höheren Kunstakademieen wirken sollen. Um den

Andrang der Jugend nach den letztgenannten Anstalten zu regeln, hat man den Zutritt zu ihnen von Vermögensumständen abhängig gemacht und eine vorherige Prüfung des wirklichen Berufes zur Kunst und guter Erziehung angeordnet. Als wenn das Talent aus oft unter schlechter Leitung gemachten Vorstudien erkenntlich wäre, selbst wenn sich bei den Prüfern stets die nöthige Unbefangenheit in dessen Beurtheilung voraussetzen liesse! — So wird also die ärmere Klasse und alles für talentlos Erklärte den Industrieschulen überwiesen, die selbst bei voraussetzlich guter Einrichtung und Besetzung den durch sie erstrebten Vortheil eines praktischen Unterrichtes nicht erfüllen können, da eben das Trennen ideeller Kunst von der gewerblichen, das sich in dem Dualismus der neben einander bestehenden Anstalten ausspricht, durchaus unzweckmässig ist, und die Gegenwart von dieser Trennung nichts mehr wissen will.

Im Grunde sind jene hohen Kunstakademieen wenig mehr als Versorgungsanstalten für Professoren, deren Zunft noch lange Zeit gebrauchen wird, ehe sie ihre isolirte Stellung dem Volke gegenüber erkennt. Man wird diese meine Sprache tadeln und verdächtigen; gleichviel, dies war und ist meine aufrichtige Ueberzeugung.

Das Alles wird die Zukunft regeln. Die wahre Kraft wird allen Hindernissen zum Trotze aus eigenem Instinkte immer richtiger den besten Angriffspunkt des Hebels treffen, worauf sie wirken muss, um sich geltend zu machen. Das brüderliche Verhältniss des Meisters zu seinen Gesellen und Lehrlingen wird dann die Akademieen und die Industrieschulen, wenigstens nach ihrer bestehenden Einrichtung, in Wegfall bringen.

V.

Den beiden Ländern England und Frankreich gebührt bei den meisten der internationalen, socialen und culturphilosophischen Fragen, die durch die Londoner grosse Unternehmung in den Vordergrund gehoben worden sind, die vornehmste Berücksichtigung und namentlich ist dieses der Fall bei der hier aufgenommenen. Es mag daher gestattet sein, durch eine kurze Vergleichung zwischen den beiden genannten Nationalitäten, in Bezug auf ihre kunstindustriellen und artistischen Zustände, diese Betrachtungen ihrem eigentlichen Ziele näher zu führen, bei welchem der Verfasser Reformvorschläge des Geschmacksunterrichtes für England im Auge hat.

Bei dieser Vergleichung gebührt für unser Interesse offenbar der französischen Nation der Vortritt. Schon seit den Kreuzzügen standen die Franzosen in dieser Beziehung tonangebend da. Der mittelalterliche, sogenannte gothische Baustyl ward unzweifelhaft von Frankreich aus über Europa verbreitet. Damals beherrschte die Baukunst noch die ganze Formenwelt, und so entwickelte sich mit diesem Style eine neue Richtung in der gesammten industriellen Kunst.

Nachher führten die italienischen Freistaaten und die freien Städte Burgunds und Deutschlands die Palmen des Kunstfleisses. Die Traditionen der antiken Technik wurden wieder aufgenommen, und die Hierarchie der Architektur in der Kunst und in der Industrie wurde gleichzeitig mit der kirchlichen heftig erschüttert. Seitdem herrschte Freiheit in den Formen, die jenen wundervollen Aufschwung zur Folge hatte, dessen Nachwirkung noch das einzige lebende Princip unserer modernen Kunst ist.

Erst als diese Freiheit an den italienischen Fürsten- und Priesterhöfen in Willkür und Gesetzlosigkeit auszuarten anfing, überkamen die Franzosen wieder den Vortritt in den Künsten, und besonders in der Kunstmanufactur, weil sie noch die meiste Consequenz und Mässigung beobachteten und ihrer Technik Meister blieben. Wer daran zweifelte, dass hierin der Grund ihrer wiedererworbenen Superiorität liege (wenigstens der wesentlichste), der vergleiche den verhältnissmässig reinen Styl der Franzosen unter Louis XIII. und Louis XIV. mit den gleichzeitigen, ja früheren Ausschweifungen der Italiener, Spanier und Deutschen in der Kunst.

Ein Gleiches sehen wir heute. Die Franzosen zeigen bei der jetzigen amalgamirenden Richtung des Geschmackes noch die meiste Haltung und zugleich die grösste Sicherheit in der Beherrschung der Aufgabe und des Stofflichen.

Es mag in gewisser Beziehung wahr sein, dass die Franzosen sich durch ihren natürlichen Formensinn besonders auszeichnen. Bei ihnen geniesst die äussere Form in jeder Beziehung um so grösseres Ansehen, als

sie das oft mangelnde innere Maass ersetzen muss; so wie die Reinlichkeit dort am mehrsten Bedürfniss wird, wo es viel Schmutz giebt.

Doch müssen sich noch bestimmtere Umstände auffinden lassen, woraus es sich erklärt, dass die Franzosen gerade jetzt einen unbestrittenen Sieg davon trugen, da doch früher französische Kunst und französischer Geschmack oft so strenge Richter fand.

Zuerst ist der Umstand in Anschlag zu bringen, dass gerade der Franzose zwar modesüchtig und wandelbar ist, aber doch in vielen Dingen hartnäckig am Herkömmlichen festhält. So verlässt er auch nur Schritt vor Schritt seine hergebrachten technischen Procédés, und seinen gewohnten Stoff für andere, die seiner Praxis fremd sind. Hieraus erklärt sich zum Theil die Sicherheit des Wollens und des Vollbringens, die sich an ihren Arbeiten kund giebt. Doch gilt dies auch nur von einzelnen Zweigen ihrer Industrie, namentlich von ihren keramischen und toreutischen Werken, von den Bronze- und Silberarbeiten, und den Meubles. Dagegen zeigt sich an ihren Teppichen und selbst an den vielgerühmten Lyoner Stoffen eine arge Styllosigkeit in Composition und Färbung, die nicht von Anderen überboten worden ist. Vielmehr sind die Gobelins hierin fast die Matadore geblieben. Doch muss zur Steuer der Wahrheit angeführt werden, dass die tollsten darunter aus Louis Philipp's Zeiten stammen, unter dem der Geschmack eine üble Richtung nahm, und dass die wenigen unter der Republik aus der Gobelinsfabrik hervorgegangenen Teppiche von einem weit ernsteren Streben zeugen, wenn gleich auch sie noch zu wenig an ih-

rem Grundmotive festhalten. Der grosse Teppich links in der Sèvresabtheilung war aus der Fabrik des Herrn Sallandrouze, ein Muster des Ungeschmacks und dabei noch schlecht in der Ausführung. Unfern von den Gobelins hingen die Algierischen Teppiche mit ihrer tiefen Farbenpracht, wie zu ihrer Beschämung.

Ein zweiter Vortheil, den die Franzosen vor anderen voraus haben, ist die Vortrefflichkeit ihrer Unterrichtsmethode. Die französischen Kunstakademieen und Kunstschulen sind nicht viel mehr als Depots für alle möglichen Lehrmittel. Sie enthalten Sammlungen und Bibliotheken, Räume für die Uebungen der jungen Künstler nach dem Act und den Gypsmodellen und einige Hörsäle, in denen einzelne Vorlesungen über Kunstgeschichte, Archäologie, Construction, Perspective etc. gehalten werden. Diese Vorträge und Uebungen geschehen Abends bei Licht; den Tag bringt der Schüler bei dem Meister zu, den er sich zum Patron erwählte. So ist für praktische Ausbildung und zugleich für Mittel des Unterrichts gesorgt, die der Patron in seinem Atelier nicht stets herbeischaffen kann.

Natürlich wird jeder Patron seine Novizen unter denen, die sich ihm melden, frei auswählen. Nur die wohlhabenden unter ihnen geben monatlich 20 Francs, wofür die Atelierkosten, die Ausgaben für Feuerung, Aufwartung u. s. w. bestritten werden. Unter den Schülern wählt er wieder zu seinen Gehülfen die besten und talentvollsten heraus, die anfangs umsonst für ihn arbeiten, später bezahlt werden.

Die Aufnahme der Eleven in die Kunstakademie

geschieht gratis, aber es sind Vorkenntnisse dazu erforderlich.

Doch ist dieses schon die gelehrtere Richtung; viele geschickte Männer sind aus dem Handwerker- und Industriestande ganz von unten herauf hervorgegangen, indem sie als Laufburschen mit den niedrigsten Atelierdiensten anfingen. So zum Beispiel der jetzige Director des artistischen Departements der Porcellanmanufactur zu Sèvres, Herr Jules Dieterle, der seit der letzten Revolution diese Stelle versieht und in der Zeit von drei Jahren schon eine gänzliche Umwandlung der Geschmacksrichtung in der Keramik herbeiführte. Aber sein Talent beschränkt sich nicht auf dieses Fach allein, sondern nach seinen schönen Zeichnungen werden Bronze- und Silberarbeiten, Meubles, Teppiche und so weiter ausgeführt. Er ist der Sohn eines deutschen Arbeiters und fing als Lehrbursche in einer Tapetenmanufactur seine Laufbahn an. Hernach arbeitete er unter dem Decorationsmaler Herrn Cicéri für die Oper. Später verband er sich mit drei Freunden zu eigener Thätigkeit in diesem Fache. Durch diesen Verein, so wie durch einen anderen gleichzeitig entstandenen, wurde binnen Kurzem die französische Decorationsmalerei zu einer kaum früher erreichten Bedeutung erhoben. In die Porcellanfabrik trat Dieterle als Neuling dieses Faches. So wie man aber einmal auf einem Felde der Kunsttechnik wirklicher Prakticus ist, findet man leicht auf jedem anderen seine Richtung. Er schaffte das Princip ab, der Mode zu dienen und richtet sich ein, der letzteren ihren Weg vorzuzeichnen. Doch steht er nicht allein, sondern noch viele andere junge Männer,

die, wie er, sich von unten herauf arbeiteten, wirkten gleichzeitig mit ihm, und schon drängt sich die Jugend in Masse auf eine Laufbahn, die jetzt dem Ehrgeize und dem Erwerbe günstigere Aussichten stellt.

Es ist sehr bemerkenswerth, dass die industrielle Kunst der Franzosen erst seit der Republik so rasche Fortschritte gemacht hat. Ist die Februar-Revolution dem Handel und dem Verkehre nachtheilig gewesen, wie behauptet wird, so hat sie sicher läuternd auf den guten Geschmack der Nation gewirkt. Dies mag allerdings zum Theil das persönliche zufällige Verdienst einzelner hervorragender Talente sein, doch täusche man sich nicht, solche Erscheinungen sind immer mehr oder weniger die Wirkungen von allgemeineren und tiefer liegenden Ursachen. Diese Talente konnten sich deshalb in ihrer vollen Unabhängigkeit geltend machen, weil sie nicht mehr durch zu mächtige Einzeleinflüsse gestört wurden, denen sie früher zu gehorchen hatten. Nur in dem speculativen Geiste des Volkes haben sie fortan einen Stützpunkt für ihr Wirken, wenn nicht inzwischen wieder andere dynastisch-vormundschaftliche Staatsinstitutionen Wurzel fassen und das keimende Gewächs verdrängen. Die Franzosen sind nicht luxuriös in ihren häuslichen Einrichtungen und ihre Kunstindustrie ist daher auf den Weltmarkt berechnet. Ein treffendes Beispiel von der Gewandtheit, womit sie diesen ihren Standpunkt aufzufassen wissen, ist folgendes: Sie kennen den Geschmack der Engländer für unmittelbarste Applicationen der Naturgegenstände auf die Formen der Kunstindustrie, für das Princip, welches in der englischen Gartenkunst am vollendetsten zur Ausbildung

gelangt ist. Daher haben sie einen grossen Theil ihrer Kunstfabrikate, hauptsächlich ihre Bronze- und Silberarbeiten, in Formen zu kleiden gewusst, welche dieser englischen Geschmacksrichtung (die sich sogar auf die englische Küche erstreckt) am besten zusagen; aber sie liessen dabei den Styl, der die Naturformen zusammenhalten muss, damit kein Kohl daraus wird, nicht fallen, und zeigten mitunter wahren antiken Geschmack in der Auffassung ihrer Aufgabe.

Mich hat dieser rasche Anfschwung der französischen Industrie herzlich gefreut, so sehr auch mein Nationalgefühl dabei leiden mochte, wenn ich sie mit der deutschen verglich. Ausser der Freude, die jeder Fortschritt in der Kunst verursacht, gleichviel wo dieser geschieht, thut es auch wohl, die falschen Propheten dadurch ad absurdum geführt zu sehen, die im Gefolge der Republik nichts als Elend für Frankreich verkündeten. Politische Aufregungen, so verderblich sie in manches Einzelleben eingreifen mögen, haben stets eine raschere geistige Entwickelung der Nationen herbeigeführt. Nur durch ihre gewaltthätige Unterdrückung wird die Nachwirkung solcher Bewegungen unheilvoll und verderblich für das Volksleben.

Auch unter den plastischen Werken höheren Styles waren in der französischen Abtheilung einige vortreffliche Sachen; es darf der tanzende Faun von Lequesne und vor Allem die Phryne von Pradier gewiss zu dem besten gerechnet werden, was in neuester Zeit gemacht worden ist. Die Phryne, aus einer antiken Säule von parischem Marmor geschnitten, gab diesen ihren Ursprung vielleicht etwas zu sehr in ihrer gestreckten

Haltung zu erkennen. Doch gewann sie durch diesen Zwang einen eigenen Styl, und für den mit der Geschichte ihrer Entstehung Bekannten einen Reiz mehr. In keinem modernen Werke ist der Marmor so vollständig Fleisch geworden, und so zartes, lebensvolles, als in diesem. Man bedurfte nicht des Kataloges, um „die Frau, gewohnt der Männerliebe“, die nicht wählerische Kennerin, in der schönen, aber etwas erschöpften Figur zu erkennen. Jener Faun aber war der frischeste, gesundeste Kerl auf der ganzen Exhibition, und ein Meisterstück, von welcher Seite man ihn auch betrachten mochte. Nur stand er zu lange auf einem Beine.

Die als veränderlich verschrieenen Franzosen stehen mit den conservativen und beharrlichen Engländern in einem räthselhaften durchaus umgekehrten Gegensatze in Beziehung auf das Verhalten beider Nationen in der Kunst. England ist das Land der Improvements, die für den gesunden, aber etwas langsamen Sinn des Volkes doch etwas zu rasch auf einander folgen. Täglich werden neue Stoffe, neue Vortheile, neue Instrumente, neue Maschinen, neue Kräfte gefunden und mit Enthusiasmus in Anwendung gebracht. Es ist wahr, sie haben Grosses dabei erreicht, aber auf Kosten gewisser Fähigkeiten, deren Entwickelung auf demselben reinen Verstandeswege, den bisher die Wissenschaften, die Leiterinnen der neuen Gegenwart, verfolgten, schwer durchführbar sein mag. Es ist auffallend, dass die Engländer dies für Theologie, Poesie und Musik, aber nicht für die bildenden Künste anerkennen. Ich kenne eng-

lische Künstler, die allen Ernstes behaupten, dass jeder andere Weg zur Vollkommenheit in der Kunst, als der der Vernunft, des Nachdenkens und der Prüfung des Menschen unwürdig sei, dass es heisse, den Menschen zum instinktbegabten Wesen machen, wenn man behaupte, dass es eines besonderen Genies dazu bedürfe. Wären die Höhen der bildenden Kunst nicht durch des Menschen höchste und edelste Kraft erreichbar, so solle man lieber ganz davon absehen, sie zu erstreben und sich mit ernsteren Dingen beschäftigen. Auch räumen die Engländer offen ein, vor der Hand im Formellen anderen Nationen nachzustehen (was sie bei den grossen Vorsprüngen, die sie sonst vor letzteren erreichten, ohne Beschämung thun können), und holen sich ihre Muster und Arbeiter zum Theil aus Frankreich und Deutschland.

Die loyale Weise, womit die englische Nation diese Lücke in ihren Vorzügen offen erkennt, und der richtige Tact, der sich bei der Wahl der Kräfte ausspricht, mit denen man dieselben einstweilen auszufüllen bemüht ist, bürgt dafür, dass sie bald verschwinden wird.

So enthielten die englischen Silberschränke zwei Stücke, deren sich Benvenuto nicht zu schämen brauchte. Ich meine die Dattelvase mit den Titanenkämpfen und den Schild mit den Apotheosen Shakespeare's, Milton's und Newton's, beide von dem Deutsch-Franzosen Wechte, der die bekannte in dem Berliner Museum befindliche Schüssel trieb, die für alt-italienische Arbeit nach Zeichnungen des Raphael gekauft wurde. Eine galvanoplastische Copie dieser Schüssel befand sich unter den Gegenständen, die das Haus Elkington in Bir-

mingham zur Ausstellung geliefert hatte. Die Abtheilung der Gebrüder Elkington zeichnete sich überhaupt darin aus, dass an den meisten Gegenständen ein Festhalten an den besseren Vorbildern und ein aufrichtiges Streben nach Veredlung des Nutzbaren durch die ihm angepasste Form und Verzierung erkennbar war. Der Einfluss des Doctor Braun, unseres Landsmannes, der die galvanoplastische Anstalt der Gebrüder Elkington einrichten half, tritt sehr anerkennenswerth hervor und beeinträchtigt in nichts das Verdienst der genannten Herren um die Verbreitung des besseren Geschmackes und um die technischen Künste.

Von Herrn Morel, einem in London etablirten französischen Goldarbeiter, waren mehrere sehr zierliche Emailgefässe ausgestellt. In seiner Werkstatt arbeiten geschickte französische Künstler, welche diese lange Zeit vernachlässigte Kunst des Emaillirens wieder zu ihrer alten Geltung zu erheben bestrebt sind.

Es fehlte aber auch nicht an ächt inländischen Producten industrieller Kunst.

Voran standen die Leistungen des auch im Auslande rühmlich bekannten Herrn Pugin und einiger anderer derselben Richtung angehöriger Künstler.

Es fanden sich in dem Pugin-room wirklich gute Sachen beisammen, selbst ungerechnet die darunter enthaltenen zahlreichen Facsimiles alter Vorbilder. An ihnen, wie an den Proben gothischer Architektur und an den Modellen von Kirchen desselben Styles, die die Hauptallee des Gebäudes schmückten, zeigte sich gründliches Studium, grosse Virtuosität in dem Angeeigneten, aber nicht jenes Etwas, das sich der Definition entzieht

und welches die auf eine Sache verwendete Mühe vergessen macht, und zuweilen sogar ihre Unvollkommenheiten zu charakteristischen Reizen umwandelt. Maass und Vorschrift tritt vielleicht an diesen Werken der englisch-romantischen Schule noch arithmetischer hervor, als es ohnehin schon der gothische Styl mit sich führt, der sich ein Compendium machte, das für einen denkt und erfindet.

Unter den heiligen Geräthen, Nürnberger Oefen und hölzernen Truhen des Mediocral-room befand sich auch ein gothisches Piano, in welchem die Unzulänglichkeit dieser „Errungenschaften“ bei ihrer Anwendung auf Gegenwärtiges schlagend hervortrat. Dieses musikalische Instrument spielte gar wunderliche Disharmonieen mit seinem Erscheinen. Es war wohl, was viel gesagt ist, das in formeller Beziehung misstönigste der ganzen Exhibition.

Ausser dieser mittelalterlichen Richtung liessen sich noch zwei andere erkennen, die in gewissem Grade als national zu betrachten sind: die eine ein extravagantes Rococo, mit meistens ziemlich banalen Allegorieen oder mit Genre- und Faneybildern untermischt, die andere eine idyllische Naturrichtung. Sie treten an Möbeln, an Gefässen, und vorzüglich an den Silberarbeiten hervor. Hier sieht man die Blätter und Kelche der Victoria Regia, den Weinstock, Palmbäume, Kirsch-, Apfel- und Lorbeerbäume, alle seltenen Pflanzen des englischen Treibhäuser zu Aufsätzen, Kelchen, Armleuchtern und hundert anderen Dingen benutzt. Daneben Stillleben mit Wildprett und Geflügel, Araber, Türken, Ritter, Horseguards, Sportsmen, kurz jede unmit-

telbarste und handgreiflichste Hinweisuug auf die Bestimmungen und die Gelegenheiten, welehen die respectiven Gegenstände ihren Ursprung verdanken.

Man muss wissen, dass die meisten dieser Silberdenkmäler bei Gelegenheit irgend einer Festlichkeit bestellt werden und also nicht der Marktwaare angehören.

Wohl zu keiner Zeit und bei keinem Volke war so reicher Stoff für die Silberschmiedekunst geboten, und doch lässt gerade sie so Vieles zu wünschen übrig.

Nicht gar viel besser sieht es in manchen anderen Zweigen der Industrie aus, sowie man die artistische Frage aufwirft, ja in manchen Fällen zeigte es sich, dass der praktische Engländer in dem Bestreben, Schönes zu machen, die Zweckmässigkeit einer Sache völlig ausser Augen verlor. Desto grösser ist erst der Sieg des englischen technischen Genies und vorzüglich in den keramischen Künsten. Die Menge von neuen Töpferwaaren, von dem gröbsten Topfe bis zum feinsten Porcellan, ist nicht mehr zu übersehen, und hunderte von neuen Processen machen aus jeder von ihnen wieder eben so viele Unterarten. Wedgewood's Schule hat sich bewährt und ist durch die Vortrefflichkeit und Billigkeit ihrer Producte zur grössten Wohlthäterin der Menschheit geworden. Wahrlich, die englische Töpferei und Glasfabrikation ist zu einer Vollendung in der Technik gediehen, in welcher letztere sich zur Kunst erhebt. Sehr kluger Weise haben sich die Engländer niemals auf die Fabrikation des undankbarsten und kostspieligsten aller keramischen Producte, des harten Porcelaine (porcelaine dure) eingelassen, woran die Franzosen so lange laborirten, nachdem sie ihre alte

schöne porcelaine tendre verworfen hatten, die sie jetzt wieder so emsig hervorsuchen. Ueberlasse man die Behandlung so obstinater und unartistischer Stoffe künftig den Russen, und behalte ihn bloss noch bei, wo die Härte seiner Glasur wirklich auf die Probe gestellt wird, bei Tellern zum Beispiel.

Die Leitung des formellen Theiles jener köstlichen Industrie der englischen Keramik ist gleichfalls zum Theil noch in den Händen französischer Künstler, oder wenigstens wird oft nach älteren und neueren fremden Mustern gearbeitet. Die englischen Façons sind auch hier erkenntlich an dem Bestreben der Künstler, die Naturgegenstände zu unmittelbarstem Vorbilde zu nehmen. Viele bewegen sich in Nachahmungen der klassischen und mittelalterlichen Keramik. Eine Sammlung von Nachahmungen hetrurischer Vasen aus der Fabrik von F. u. R. Prott u. Comp. aus Staffordshire war in dieser Beziehung bemerkenswerth. Doch wurde getadelt, dass die schwarzen Umrisse und Ausfüllungen auf ihnen nicht eingebrannt, sondern, ich glaube, in Wachsfarben ganz einfach fixirt seien.

Der Minton'schen schönen Fayencen und anderen keramischen Producte ist schon vorher Erwähnung geschehen.

Es ist bei diesem wichtigen Theile der Kunstindustrie ganz besonders an dasjenige zu erinnern, was oben über die nothwendigen Stylbedingungen gesagt wurde. Was ist hier noch Alles zu wirken! Die besten unter den keramischen Künstlern unserer Zeit haben noch sehr unklare Begriffe über diesen wesentlichen Theil ihres Faches. Was bedeuten Portland- und Warwickvasen

in Porcellan, Fayence oder Metall? Sind die Copieen gut, d. h. haben sie den Porcellan-, Fayence- oder Metallstyl, so giebt dies einen schlechten Begriff von dem Style der Originalien aus hartem Steine. Man sucht jetzt ein besonderes Verdienst darin, mit jedem Stoffe das Unmögliche möglich zu machen und hält diese Spielerei für Kunst. Nun gar die feineren Schattirungen des Styles, die Unterschiede der Erdwaaren in den aus ihnen gestalteten Gefässen formell kund zu geben, wer denkt an sie? Glas, Silber, Eisen, Bronze, Porcellan, Fayence, Steingut, Terra cotta, Alles wird gleich behandelt, ohne Rücksicht auf innere und äussere Stylbedingungen. Wie lehrreich ist hierin das Studium der antiken Geräthe, und für Porcellan und Fayence, selbst für Bronze, dasjenige der chinesischen und älteren persischen Industrie. Wie vieles können wir ausserdem von unseren eigenen Vorfahren in dieser Beziehung lernen!

Es wurde bereits bei der Erwähnung der französischen Teppiche auf die grosse Lücke hingedeutet, die auch in diesem Zweige der Industrie noch in Beziehung auf dessen stylistische Vollendung auszufüllen übrig bleibt. Sie ist auch an den englischen textilen Producten wahrzunehmen, obgleich sich in den schottischen Mustern ein vortreffliches nationales Motiv erhalten hat.

An Werken der Plastik war die weite englische Abtheilung ausserordentlich reich, und nach der Anzahl der gelieferten Gegenstände zu schliessen, müsste man annehmen, dass diese Kunst sich hier einer ganz besonderen Blüthezeit erfreute. Doch wie dürftig war die

Aernte, wenn man nach wahrer Kunstbefriedigung unter dieser Menge umhermusterte! Auch hier war ein Ausländer der Preisträger; Marocchetti's Richard Löwenherz, ohne Widerspruch das Beste dieser Abtheilung, ist gewiss eine der vorzüglichsten Reiterstatuen der neuen Zeit, wenn auch diesmal der Künstler nicht vollständig sein anderes Werk, den herrlichen Turiner Herzog, erreichte. Vielleicht wäre es für beide kreuzfahrenden Könige der Exhibition gut gewesen, wenn sie mit den Plätzen getauscht hätten. Wie die etwas schweren Verhältnisse des Simonis'schen Gottfried von Bouillon unter den kleinen Umgebungen in dem bedeckten Raume doppelt wuchteten, so würden in ähnlicher Umgebung die Verhältnisse des englischen Königs gleichmässig gewonnen haben, da sie wirklich für die an den Umrissen zehrende freie Luft nicht ganz gut berechnet scheinen. Das sonst sehr schöne Pferd ist zu sehr englischer Renner. Der Ausdruck des Helden ist vortrefflich. Kurz es ist dieses Werk eines von den wenigen, die mich erfassten und die namhaft zu machen ich mir gestatte, obgleich dieser Aufsatz nicht bestimmt ist, kunst-kritische Specialitäten zu geben.

So mag man es mir denn auch nicht falsch deuten, wenn ich die Vorzüge so mancher guter Arbeiten eines Wyatt, Foley, Gipson, Westmacott, eines Campbell (dessen englische Lady als Muse mir ganz vorzüglich gefiel), eines Sharp und vieler anderer guter Bildhauer der englischen Schule nicht einzeln erwähne; es kommt mir auf allgemeine Resultate an — und da kann ich nicht umhin, zu bekennen, dass es mir scheint, als ob seit Flaxmann, trotz der Elginmarbles,

die Skulptur in England keine sonderlichen Fortschritte gemacht habe. In der Wahl der Sujets ist man gesucht und glaubt durch Neuheit derselben zu schlagen, in ihrer Auffassung ist man befangen oder tollkühn, oder beides zugleich, in ihrer technischen Durchführung selbst fehlt die Freiheit, die nur aus der vollständigen Beherrschung des Stoffes hervorgeht. Und doch ist Flaxmann, den man auf dem Continente wohl als geistreichen Erfinder, aber kaum als Bildhauer kennt, seit ich seine in der Universität von London befindlichen Modelle sah, in meinen Augen auch als Bildhauer bedeutender, als seine berühmteren Zeitgenossen Canova und Thorwaldsen. Nur leider wurden, wie dies immer bei grossen Beispielen der Fall ist, seine Eigenthümlichkeiten für sein Genie genommen und in übertriebener Weise nachgeahmt. So wurde der geniale Mann der unverschuldete Leiter einer schlechten Richtung.

Aber bekennen wir es uns nur: Unsere geringen Erfolge in der Kunst haben noch andere tiefer liegende Gründe. England ist durch die Gewalt des fortschreitenden Geistes der Zeit einstweilen den Künsten entfremdet worden, und zwar ungefähr in dem Verhältnisse mehr als andere cultivirte Völker, in welchem es diesen auf der Bahn, die sie hoffentlich alle durchschreiten werden, vorangeeilt ist.

Der Engländer ist ein freier Mann, an Selbstregierung von unten auf gewöhnt, er hasst jede Bevormundung. Er lässt sich das letzte Urtheil über dasjenige, welches er bezahlt, nicht rauben. Das Volk ist erster

und einziger Kunstrichter in England. Noch hat keine Zunft sich das Monopol des Geschmackes erworben und kein Einfluss ist stark genug, um dem Volke hierin, so wenig wie sonst, Vorschriften machen zu können.

Kein kunstgelehrter Areopag, sondern der Besteller oder Käufer des Werkes ist Richter über dasselbe, auch in ästhetischer Beziehung. Ist der Käufer ein einzelner Mann, so ist der Einzelne, ist es ein Verein, so ist dieser, ist es der Staat, so ist die Gesammtheit des Volkes letzter und unmittelbarster Geschmacksrichter. Es ist natürlich, dass in collectiven Fällen dieses Richterthum sich zunächst in denjenigen Individuen concentrirt, denen überhaupt die Leitung der gemeinschaftlichen Angelegenheiten der Gesellschaft übertragen ward. So wird z. B. bei Staatsbauten ein Ausschuss der obersten Behörden die nächste Leitung derselben übernehmen. So ist es und so soll es sein. Was aber verhinderte, dass diese an sich natürlichen und einzig richtigen Verhältnisse bisher Erfolg hatten? Weil den rechtmässigen Richtern die Befähigungen zu der Vollfüllung ihres Amtes bis jetzt fehlen. Was sind davon die nächsten Folgen? Dass entweder die Richter diese ihre Nichtbefähigung zu ihrem Amte fühlen und erkennen, oder dass sie Selbstvertrauen genug besitzen, nach eigenem Ermessen zu entscheiden. Beides gleich schlimm!

Das Misstrauen in das eigene Urtheil hat jenes Haschen nach den Ansichten der Sachverständigen zur Folge, das den englischen Kunstpatron charakterisirt, und häufig mit eifersüchtiger Vermeidung des Scheines mangelnden eigenen Urtheiles auf ziemlich scurrile Weise verbunden ist. Jede aufgeschnappte neue Ansicht bringt

wieder neues Schwanken des Urtheiles in ihm hervor, das dann endlich ganz zufällig auf irgend eine Seite fällt, je nachdem äussere Umstände, meistens Geschäftsfragen, gerade zum Abschluss der Angelegenheit zwingen, als dieser oder jener Einfluss prävalirte. „Warum soll ich mich aber lange mit Wahlen quälen, die den Geschäftsgang hemmen und am Ende von der Menge nicht gut geheissen werden? Am kürzesten ist es, ich bestelle meinen Gegenstand bei einer anerkannten Autorität und gebe dieser Vollmacht, nach Belieben zu schalten. Sein Name bürgt, dass mein Ausweg vor der öffentlichen Meinung bestehe.“ — So fällt einzelnen oft unverdienter Weise berühmt gewordenen Namen die Masse der Aufträge zu, während manches gute Talent unerkannt bleibt und verkommt.

Unter vielen schlimmen Folgen dieser Autoritätsherrschaft ist die daraus entspringende höchst unzweckmässige Vertheilung der Arbeit eine der schlimmsten. Der beste Künstler hört auf es zu sein und wird Geschäftsmann (vorzüglich in England, wo jeder Besteller sogleich bedient sein will), so wie er zu sehr mit Aufträgen überhäuft wird. Nirgend ist die Zeit beschränkter, als in dem weitläuftigen London, wo die Geschäftsstunden gerade die Mitte des Tages einnehmen. Ein so inzwei gespaltener Tag ist für geistige Arbeiten nichts mehr nütze. Der mit Aufträgen überhäufte Künstler hört daher bald auf selbst zu schaffen, sondern bedient sich fremder Kräfte, woraus eine Beeinträchtigung des Bestellers und zugleich eine drückende Abhängigkeit der helfenden Künstler erwächst, die sich unter freieren und ermuthigenderen Umständen ganz anders entwickelt

hätten. — Noch eine andere den Künsten eben so ungünstige Theilung der Arbeit folgt daraus. Ganze wichtige Abschnitte des allgemeinen Werkes werden davon abgetrennt und irgend einer anderen Autorität zu beliebiger Bearbeitung übergeben. So z. B. hat der Architekt nur einen sehr geringen Einfluss auf den Decorationsmaler, der seine Aufträge nicht von ersterem erhält, und selten in Uebereinstimmung mit ihm arbeitet. Es liesse sich noch Manches gegen diese Autoritäts-Satrapenherrschaft anführen, doch eilen wir zu der andern Erwägung, wenn nämlich die Richter nach eigenem Ermessen entscheiden, ohne dazu durch gereiftes Urtheil befähigt zu sein.

Die Kennzeichen des Afterrichters in der Kunst wie überhaupt sind folgende:

Erstens wird er bei mangelndem inneren Criterium in allgemeinen Schemen und Regeln, in der Usance und der Mode, Stützpunkte des Urtheils suchen.

Zweitens wird er gewissen zufälligen äusseren Merkmalen und Zeichen der Aechtheit einer Sache mehr Vertrauen schenken, als ihrer wirklichen Vortrefflichkeit. So erkennen z. B. die Kupferstichsammler die Originalien an gewissen Strichen oder Punkten, die den Copieen fehlen.

Drittens wird er sich durch äussere Ausstattung, durch schlagende Effecte, durch Grösse der Maassstäbe, durch nette und reinliche Ausführung, mehr noch (in England vorzüglich) durch Bravour und skizzenhaftes Genialthun, das sich an Kunstwerken offenbart, blenden lassen.

Viertens wird er die Neuheit eines Gegenstandes

mehr nach der Gesuchtheit seines Sujets, als nach der originellen Auffassung des letzteren von Seiten des Künstlers beurtheilen.

Ich müsste sehr irren, wenn nicht gewisse Mängel der englischen Kunst in diesen Krücken des schwachbeinigen Urtheiles der Besteller so zu sagen ihre Schlüssel fänden.

Bei Arbeiten, die sich selbst repräsentiren, wie bei Gemälden und Skulpturen, sind die Gefahren falscher Wahlen unter ihnen noch weniger gross, als bei architektonischen Projecten. Denn nur ein sehr gereiftes Urtheil wird aus ihnen herauslesen können, was das nach ihnen ausgeführte Gebäude wirklich sein wird. Um das Urtheil über solche Pläne zu erleichtern, werden grosse und brillante perspectivische Zeichnungen, die meistens von Malern frei nach den Rissen gemacht wurden, den letzteren beigefügt. Und leider entscheidet das Publicum meistens nach diesen Effectbildern, die durch allerhand Täuschungen, durch Fälschungen der Maassstäbe, durch magische Färbung, durch Bravour in den Staffagen etc. wirklich staunenswerthe Werke vorzaubern, denen die spätere Wirklichkeit wenig entspricht.

Wer einmal so glücklich war, durch solche Mittel einen grossen Auftrag zu erhaschen, der ist sofort eine Autorität, selbst bevor das Werk entstand und seinen Meister lobte.

Es ist merkwürdig, wie diese artistischen Zustände Englands mit dessen allgemeinen staatlichen und bürgerlichen Verhältnissen übereinstimmen.

Beide tragen in sich einen lebensfrischen Kern, der sich auf friedlichem Wege mitten durch allen Wust von

Hindernissen und Missbräuchen hindurcharbeiten und zu einem herrlichen Gewächse entwickeln wird, weil er dazu volle Kraft und die nöthigen Organe besitzt.

Nur ist das Nebenreis, die Kunst, von dem raschen Wachsthum des gesunden Hauptstammes bisher etwas überwuchert worden.

VI.

Zwei Momente stellten sich heraus, die (hauptsächlich für England) den jetzigen ungünstigen Stand der Künste erklären. Beide sind keineswegs dem Principe nach den letzteren feindlich und stehen scheinbar in keinem nothwendigen Bezuge zu ihnen. Das eine Moment ist die Hierarchie der Wissenschaft, wenn ich mich der Kürze wegen eines Ausdruckes bedienen darf, der weiter oben seine Erklärung fand; das zweite ist das unveräusserliche Recht der Entscheidung, welches dem einzelnen und dem collectiven Menschen auch in Geschmackssachen über dasjenige zukommt, was er sich bestellt oder kauft.

Unveräusserlich ist dieses Recht und das Palladium der zukünftigen Kunst. Daher nichts von Vorschlägen, welche einen künftigen Künstlerareopag und Vormundschaftsanstalten des Volksgeschmackes in Aussicht stellen, nichts von dualistischem Trennen der hohen und der industriellen Kunst, fort mit ästhetischer Polizei und geheimer Oberbaubehörde.

Für die Hebung des Volksgeschmackes muss gewirkt werden, oder vielmehr das Volk muss selbst da-

für wirken. Besser es treibt noch eine Zeitlang Unsinn, als dass es sich einen Geschmack vorschreiben lässt.

Mag England nur unbekümmert fortfahren, so lange von anderen Nationen zu borgen, bis es ihren Beistand nicht mehr brauchen wird. Ein Volk, das seinen Inigo Jones, seinen Christopher Wren, seinen Flaxmann hatte, ist nur durch Verhältnisse der Kunst etwas entfremdet worden. Auch die Italiener riefen Griechen und Deutsche herbei, und eroberten ohne Akademieen und Professoren die Künste, in denen sie bald Alles übertrafen.

Findet man für nöthig, eine mehr systematische Reform der jetzigen Zustände einzuführen, so muss dies durch einen zweckmässigen und möglichst allgemeinen Volksunterricht des Geschmackes geschehen.

Hier bleibt das Beispiel und die praktische Unterweisung natürlich das Wesentliche, die mündliche Lehre das Secundäre. Daher brauchen wir vor Allem Sammlungen und Ateliers, vielleicht um einen Heerd oder Mittelpunkt herum vereinigt, an welchem die Preise des Wetteifers unter den Künstlern vertheilt und die Kunstgerichte vom Volke entschieden werden.

1) Sammlungen.

Die Sammlungen und die öffentlichen Monumente sind die wahren Lehrer eines freien Volkes. Sie sind nicht bloss Lehrer der praktischen Ausübung, sondern, worauf es besonders ankommt, Schüler des allgemeinen Volksgeschmackes.

Dies hat man zum Theil schon lange erkannt, aber in der uns hier beschäftigenden Kunstfrage auf der verkehrten Seite zuerst in Angriff genommen. Man hat nur gelehrte Kunstsammlungen gegründet, die das Volk auf seinem jetzigen Standpunkte der Kunstbildung gar nicht verstehen kann und deren Inhalt auch den Kunstkennern oft unverständlich bleibt, da er zum Theil aus Bruchstücken besteht, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhange herausgerissen wurden. Um sie zu gründen, hat man die öffentlichen Monumente geplündert, die in ihrem vollen Zusammenhange die eigentlichen Museen der hohen Kunst sind.

Dazu kommt, dass in der Organisation und Ausstattung solcher Museen und Gallerieen meistens weder eine Consequenz des Unterrichtssystemes, noch ein Streben nach der Erreichung eines an sich den Kunstsinn befriedigenden monumentalen Haupteindruckes hervortritt.

Weit geeigneter zu Sammlungen sind solche Gegenstände der Kunst, die von Ursprung her keinem bestimmten Platze angehörten. An diesen muss sich der Volksgeschmack zuerst wieder erholen, weil sie das früheste waren, woran sich der Kunstsinn des Menschen bethätigte.

Unter diesen Gegenständen giebt es zwei sehr ausgebreitete Geschlechter, deren jedes sich in viele Gattungen und Familien gruppirt, und ein weites Gebiet der Kunst beherrscht: ich meine die Werke der Keramik und der textilen Künste.

Wie nothwendig wäre die Einrichtung keramischer Sammlungen in den Hauptmittelpunkten des Volkslebens

und der Industrie! Aber sie müssten sich nicht auf blosse Erdwaaren beschränken, sondern auch die verwandten Glas-, Stein- und Metallwaaren umfassen, gerade um die stylistischen Verwandtschaften und Unterschiede dieser Gattungen einer und derselben grossen Familie lehrreich hervorzuheben. Der Plan einer solchen Sammlung müsste zugleich historisch, ethnographisch und technologisch geordnet sein.

Ich kenne zwei Sammlungen dieser Art, die beide nur einzelne Gruppen der keramischen Kunst enthalten und daher ihren Zweck nur unvollkommen erfüllen: die eine in Dresden, die andere in Sèvres. Doch kann die letztere, das Werk des verdienten Herrn Riocreuz, in ihrer Art als eine kleine Mustersammlung gelten. Ihr grosser Nutzen hat sich in den neuesten Leistungen der Porcellanmanufactur zu Sèvres der Welt vor Augen gestellt *).

Die andere grosse, vielleicht noch wichtigere Fami-

*) Die keramische Sammlung muss in verschiedenen Gruppen alles in sich begreifen, was den ursprünglich mit einander verwandten und sich einander vervollständigenden Proceduren des Bildens aus weicher Masse, des Formens, des Giessens und des Hämmerns angehört. Ein grosser Theil der Industrie der Feuerarbeiter gehört in ihr Gebiet. Es gruppirt sich diese Familie gleichsam um den Heerd, um die Feuerstätte als um ihren gemeinsamen Mittelpunkt. Dieser selbst gehört zu ihr, so wie auch die Lichtträger, Leuchter, Candelaber und ein grosser Theil des Hausgeräthes. Auch die Arbeiten der Goldschmiede und Juweliere gehören zu ihr.

Doch gehören Metallarbeiten, die nur dem Stoffe, nicht aber dem Motive nach zu dieser Familie zu rechnen sind, z. B. Metalltische, Metallbetten, Metalldächer etc., in eine andere Sammlung, in diejenige der Tischler- und Zimmerarbeiten. Wiederum können Holzfabrikate ihrem Grundmotive nach in die keramische Sammlung gehören, z. B. Holzgefässe, Tonnen etc.

lie der Kunstindustrie ist der Teppich und das Gewebe. Wie viele Gattungen giebt es hier und wie wenig wissen wir von ihrer stylistischen Behandlung und Unterscheidung! Ich glaube, es giebt nirgend eine grössere Sammlung der Art. Sie würde ein ausserordentlich weites Feld haben und tief eingreifen in das Gebiet der Baukunst, der Malerei und selbst der Skulptur. Alle eigentlichen Künste stehen in nahem verwandtschaftlichen Zusammenhange mit der Teppichwirkerei, und die Styllehre für erstere fusst zum Theil auf dieser industriellen Basis. Durch die Einrichtung einer verständig geordneten Sammlung dieser Art würde sich eine Behörde unendliches Verdienst um das Land erwerben. Es existirt meines Wissens noch nichts Aehnliches, so dass die Ursprünglichkeit einer textilischen Sammlung, wo immer sie zuerst entstände, das Verdienst ihres Autors noch vermehren würde. Es darf nicht erst hinzugefügt werden, dass die Unterweisung in der Kenntniss der Rohstoffe und der Fabrikation der Gegenstände einer der Hauptaugenmerke bei ihrer Einrichtung bleiben muss.

Ausserdem müssen noch die Holzarbeiter (Tischler und Zimmerarbeiter) und die Maurer und Ingenieurs, jede ihr besonderes Museum erhalten. Von diesen gilt dasselbe, was in der Anmerkung oben in Betreff der Grundmotive, worin sich die Gegenstände unterscheiden und wonach sie den verschiedenen Sammlungen zufallen, gesagt worden ist.

Diese vier Sammlungen sind hinreichend, um das ganze Gebiet der Industrie mit der Baukunst und den übrigen Künsten in ihren Elementen zu umfassen. Ih-

ren Zusammenhang muss man an den Monumenten studiren, die in Modellsammlungen vor Augen gestellt werden können.

Man sollte sehen, welchen raschen unmittelbaren Erfolg historisch, ethnographisch und technologisch wohl gegliederte, möglichst vollständige und für das Publicum bequem und liberal eingerichtete Sammlungen der Art für die Industrie, für das organische Emporwachsen der Künste und die Verbreitung eines allgemeinen Volksgeschmackes hätten!

Um nicht missverstanden zu werden, glaube ich hier nochmals auf die höheren Knnstsammlungen zurückkommen zu müssen. Ich will keineswegs gesagt haben, dass auf sie mindere Sorgfalt zu verwenden sei, als bisher geschah, vielmehr sind sie durch zweckmässigere Organisation, durch Vervollständigungen, durch inneren Connex unter sich und mit den Industriemuseen und durch liberalere Einrichtungen noch allgemein-nützlicher zu machen.

2) Vorträge.

Die Vorträge über Kunst und Industrie müssen gewissermassen die Erläuterungen der erstgenannten Sammlungen sein uud in den Lokalen derselben gehalten werden. Eins der wichtigsten Themen für Vorträge, dasjenige, welches bisher nur höchst dunkel und unvollkommen von den gelehrten Kathedern der Kunstphilosophen herab als kleinster Theil der Aesthetik behandelt worden ist, ist die Lehre von den Stylerfordernissen. An diese Lehre schliesst sich gleichsam von selbst die gesammte Technologie an.

Das Gebiet der ersteren erstreckt sich noch weiter und ist mit kurzen Worten nicht definirbar.

Diese Lehre macht einen besonderen Cyclus von Vorträgen nothwendig, der in gewissem Grade das Umgekehrte desjenigen ist, an welchem man in den technischen Bildungsanstalten bisher allein festhielt. In der unten unter * beigefügten Note wird die Liste der Vorträge gegeben, die in dem Conservatoire des arts et métiers zu Paris gehalten werden. Hier sieht man die Wissenschaft in vielen ihrer Verzweigungen angewendet auf Künste und Industrie. Dieses Lehrsystem ist beizubehalten, aber mit einem anderen zu vervollständigen, wonach (um eine kühne Antithese zu gebrauchen) die Künste in ihrer Anwendung auf das praktische Wissen gelehrt werden.

Für dieses Lehrsystem, dessen Organisation keine Schwierigkeiten bietet, sind fünf Lehrstühle zu errichten, entsprechend den vier Museen der Kunstindustrie und ihrem Zusammenwirken, nämlich:

1) Kunst angewendet auf Ceramik (in dem weitesten Sinne).

---

*) Wissenschaftliche Vorträge an dem Conservatoire des arts et métiers zu Paris (im Winter von 1851—52).

Géométrie appliquée aux arts	*Charles Dupin.*
Géometrie déscriptive	*Ollivier.*
Mécanique appliquée aux arts	*Morin.*
Physique appliquée aux arts.	*Pêligot.*
Chimie appliquée à l'industrie	*Payen.*
Chimie appliquée aux arts	*Peligot.*
Arts céramiques.	*Ebelmen.*
Agriculture.	*Mohl.*
Economie industrielle	*Blanqui.*
Législation industrielle.	*Wolowsky.*

2) Kunst, angewendet auf die textile Industrie (in deren weitestem Sinne);
3) Kunst, angewendet auf die Tischlerei und Zimmerei (in deren weitestem Sinne);
4) Kunst, angewendet auf die Wissenschaft der Maurer und Ingenieurs (in deren weitestem Sinne);
5) vergleichende Baulehre. Zusammenwirken der obgenannten vier Elemente unter dem Vorsitze der Architektur*).

3) Die Werkstätten.

Man hat in den sogenannten Zeichnenschulen fast überall ein wirksames Mittel des Kunstunterrichtes gesucht und dieselben auf unzweckmässige Weise in Ränge getheilt. (Siehe oben.) Die Erfahrung hat bewiesen, dass sie nicht genügten. Ich glaube, dass Klassen-Uebungen der Art nicht das Hauptmittel der Erziehung junger Kunsteleven bilden dürfen, sondern dass sie sich auf die Fälle zu beschränken haben, wo sie wegen der Kostspieligkeit der Lehrmittel und der zu ihrem Gebrauche erforderlichen Zurüstungen nothwendig sind, und dass sie gewissermassen nur die Mussestunden der Studirenden auszufüllen haben. Das Zeichnen nach dem lebenden Modelle oder nach Gypsabgüssen muss z. B. bei Gaslicht Abends in besonders dazu eingerichteten Sälen geschehen. Der Schüler muss von Anfang an ein-

*) Der Verfasser arbeitet seit längerer Zeit an einer vergleichenden Baulehre, auf Principien gegründet, die sich zum Theil in dieser Denkschrift wiederspiegeln. Die erste Lieferung wird zu Ostern 1852 bei E. Vieweg u. Sohn in Braunschweig erscheinen. Vergl. die kleine Schrift: Die vier Elemente der Baukunst von G. Semper, bei Vieweg u. Sohn, 1851.

sehen lernen, dass die Zeichnung in den meisten Fällen Mittel zum Zweck, nicht an sich Zweck ist. Um praktischer Zeichner zu werden, muss er das Zeichnen in der Ausübung seines näheren Kunstberufes sich aneignen. — Ich glaube hiermit zwar unbeholfen, doch verständlich angedeutet zu haben, was ich für den wesentlichsten Grund der Unzulänglichkeit unserer Kunst- und Industrie-Zeichnenschulen halte.

Es kommt alles darauf an, wieder zu vereinigen, was eine falsche Theorie früher trennte. Dieses ist das allgemeine Bedürfniss der Zeit, dass auch für unsere Frage hervortritt.

Wir erreichen diesen Zweck durch die Förderung des Werkstattsunterrichtes, des einzigen erspriesslichen für unsere zukünftigen Kunstzustände. Auch hierzu ist der Grund vorhanden, und glücklicher Weise existirt in England noch der Form nach, was wir wünschen und brauchen. Aber arge Missbräuche, die mit schon angeführten allgemeineren Ursachen zusammenhängen und deren Durchführung hier nicht unbedingt nothwendig ist, sind Schuld daran, dass auf dem guten Boden mehr Unkraut als gutes Korn wachsen musste.

4) Wetteifer, Prämien.

Neben den drei genannten Mitteln, nämlich den Sammlungen, den Vorträgen und den Werkstätten, kommt als viertes die organisirte Auszeichnung der Geschicklichkeit und des Fortschrittes in Betracht. So wirksam dieses Mittel sein mag, eben so gefährlich ist es auch. Es war bisher dasjenige, welches in anderen Ländern den Professorenhierarchieen zur Propagation ihrer Sy-

steme und als Stütze ihrer Herrschaft diente. Es bleibt bei allen Concurrenzen und namentlich bei Geschmackswahlen die schwierige Frage: wer ist Richter? Nur das Volk, die öffentliche Meinung darf als solcher anerkannt werden, wenn es sich um öffentliche Bevorzugungen und Wahlen handelt, wie es bei den Griechen der Fall war.

Man hat in neuester Zeit die Entscheidungen über solche Fragen auch für England und Nordamerika dem ausschliesslichen Ressort von Künstlern überweisen wollen; ich glaube sehr mit Unrecht.

Besser ist, nochmals wage ich dies zu behaupten, das öffentliche Urtheil fahre einstweilen fort, falsch zu greifen, wie es in vielen wichtigen Fällen leider bisher geschehen ist, als dass es seine Souverainität in die Hände eines Collegiums von akademischen Künstlern abgebe, das, einmal sanctionirt, stets Mittel finden wird, sich in sich selbst zu ergänzen. Hieraus folgt, dass es den Geschmack und die Kunst vollständig unterjochen und in eine bestimmte unveränderliche Richtung hineindrängen wird, oder wahrscheinlicher noch, dass sehr bald ein Conflict zwischen der akademischen Kunst und den Ansprüchen der Zeit entsteht, bei welchem nur Unerspriessliches herauskommt. — Der gesunde und unabhängige Sinn der Britten ist Bürge, dass dergleichen Einflüsse, nach deren Beseitigung die Franzosen schon lange ringen, hier nicht Wurzel fassen.

Die öffentlichen Belohnungen und Auszeichnungen haben noch andere bedenkliche Seiten, welche grosse Vorsicht in der Anwendung dieses unmittelbaren und materiellen Reizmittels zum Wetteifer zur Pflicht machen.

Es sind schon viele Entwürfe vorhanden, den „Krystallpalast“ zu benutzen. In der That ist nichts leichter, als dergleichen Rathschläge zu ertheilen, denn dieses glasbedeckte Vacuum*) passt zu allem, was man hineinbringen will; der noch unbedeckte Theil des Hydeparks ist nicht geduldiger zu jeglicher Benutzung.

Man verzeihe daher, wenn ich mit meinem Vorschlage die Geduld des Publikums noch einmal auf die Probe stelle. Ich glaube nicht einmal, dass er neu ist; doch wird er durch das Vorhergegangene eine Art von individuellem Charakter bekommen.

Die vier technologisch-artistischen Sammlungen, deren Nutzen für die Bildung eines praktischen Volksgeschmackes gezeigt wurde, würden bedeutende Räumlichkeiten in Ansprush nehmen, die in dem genannten Gebäude geboten sind; dieses würde beinahe seiner ursprünglichen Bestimmung wiedergegeben werden, wenn es so benutzt würde.

---

*) Mit diesem Ausdrucke verbinde ich keine catechisirende Nebenidee; ein glasbedecktes Vacuum herzustellen war die Aufgabe des Architekten. Es ist dieser Bau gewissermassen die Verkörperung der Tendenz, in der sich unsere Zeit vorerst bewegen wird und die in der Ausstellung so recht eigentlich zur Sprache gekommen ist. Ich müsste wiederholen, was schon auf den ersten Seiten dieses Aufsatzes steht, wollte ich diese Anschauungsweise motiviren.

Das Princip des glasbedeckten offenen Raumes, welches in dem Krystallpalaste wirklich um einen bedeutenden Schritt auf seiner technischen Weiterbildung vorgerückt ist, hat dadurch besondere architektonische Bedeutung, dass es gestattet, künftig mit angelsächsischer Hauseinrichtung den Hofbau zu verbinden. Vielleicht gelingt eine Durchbildung des so gegebenen Motives und lassen sich vermittelst desselben die sächsischen Einzelnwohnungen um einen gemeinschaftlichen Heerd gruppiren. Aehnlichen älteren Combinationen verdanken wir ja alle bedeutenderen architektonischen Raumesformen.

Doch nicht allein für die Sammlungen, auch für die anderen vier Lehrmittel, von denen oben die Rede war, würde bequemer Platz dort gefunden werden. Ein Theil der niedrigen Seitengallerieen könnte (in Abtheilungen feuersicher geschieden) zu Kunst- und Industrieateliers benutzt werden, ein anderer zu Hörsälen und Zeichnensälen.

Sollte dennoch Besorgniss wegen Feuersgefahr dies bedenklich erscheinen lassen, so wäre es nicht schwierig, besondere feuersichere Werkstätten in der Nähe zu errichten.

In jeder Beziehung unbedenklich wäre es, das Transept als den Heerd und Mittelpunkt zu benutzen, um welchen sich die übrigen Lehrmittel ordneten. Hier ist das Forum, auf welchem bei vorkommenden Fragen die Wahlen und Entscheidungen getroffen werden. Hier ist das Ausstellungslocal und das Tribunal der Preisvertheilungen.

VII.

Eine Organisation des Kunstunterrichtes, übereinstimmend mit den Grundsätzen, auf welche der so eben für England in Vorschlag gebrachte Plan begründet ist, würde noch leichter durchführbar sein und besser wirken, dort wo keine alten Kunstüberlieferungen zu überwinden sind und die freiesten Institutionen bestehen, nämlich in den nordamerikanischen Freistaaten.

Es mag die Ansicht immerhin lachendem Unglauben begegnen, dass dort zuerst wieder eine ächt nationale neue Kunst emporkommen wird, — gewiss bleibt, dass bei der letzten grossen Competition unter den Völkern der junge Staat auch in Gegenständen der Kunst mit den Staaten der alten Welt mit einem Erfolge in die Schranken getreten ist, der den aufmerksamen Beobachter überraschte und zugleich besorgt machte.

Denn wenn Etwas vermöchte, Zweifel über Nordamerikas Zukunft in dieser Beziehung zu erregen, so ist es der cisatlantisch-akademische Einfluss, der sich in den so viel bewunderten Statuen von Power kund giebt, die ganz der neu-italienischen Schule angehören.

Dazu kommt noch, dass der unbeschäftigte Tross der hohen europäischen Kunst seit einiger Zeit bedeutend auf New-York und Boston zu machen anfängt. Wie es heisst, will man sogar, mit vielen anderen Dingen, auch einen grossen Theil der Skulpturen, die das Exhibitionbuilding schmückten, unter ihnen die kranken austroitalienischen Sachen, hiuüberschaffen.

Hätte Bruder Jonathan nicht einen so allgemein anerkannt guten Magen, so würde es diessmal um ihn für lange übel stehen.

Ich wendete mich immer, wenn mich dergleichen Skrupel befielen, dem sterbenden Indianer von P. Stephenson in Boston zu. Dieser junge Bildhauer hat niemals Europa betreten. Sein Werk war auf der Ausstellung dem Motive nach vielleicht das Einzige, welches vollständig befriedigte.

Es zeigt höchste physische und moralische Kraftanstrengung und Bewegung, von der man wünscht, dass sie immer fortdauern möge, da die Ruhe, die folgen muss, der Tod ist. — Es liegt eine ganze lange Tragödie in diesem Bildwerke, die Tragödie eines dahinsterbenden Volksstammes. — Die Ausführung ist originell und bleibt nicht hinter der Intention zurück.

Es war mir bekannt, dass die Kunst des Hervorbringens von Lichtbildern selbst nach dem Geständniss der Franzosen und der Engländer jenseits des Meeres zu ihrer jetzigen höchsten Vollkommenheit gediehen ist; dennoch überraschte mich neben der ungewöhnlichen Grösse und Deutlichkeit dieser amerikanischen Daguerrotyps, vor allem der künstlerische Sinn, der sich bei den meisten von ihnen in dem Arrangement und der gewählten

Beleuchtung aussprach. Auch erkannte man eine originelle, meines Wissens nach nicht in Europa geübte Anwendung dieser Technik, nämlich fixirte „tableaux vivans“. Eines davon zeichnete sich aus durch plastische Schönheit der Gruppirung. Es hatte die Unterschrift: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Alle drei aber waren junge frische Mädchengestalten; nur die am meisten rechts war etwas ernster und brünetter als die zwei anderen. War sie die Zukunft oder die Vergangenheit? Ich konnte es nicht herausbringen. Ich hätte gern den Künstler um den eigentlichen Kern seines Gedankens befragt.

Herr Langenheim aus Philadelphia, dem Namen nach zu schliessen ein Deutscher, hat Hyalotyps für die magische Laterne geliefert. Ich fand diese diaphanische Anwendung der Glaslichtbilder so wichtig, dass ich die spielende Weise, mit der sie sich vorstellte, nicht begriff; sie wird vielleicht die nachhaltigste von allen sein, die bisher von der Erfindung Daguerre's gemacht wurden und in der Baukunst wichtig werden.

Die gleiche Sorglosigkeit, ich möchte sagen derselbe negative Hombug, trat überall in dieser Abtheilung hervor und war (mit anderen Gründen) Veranlassung, dass unwissende Zeitungs-Correspondenten sie anfangs unwürdig behandelten. Als aber ihr verborgener Sinn (zuerst von wenigen erkannt) immer mehr hervortrat, so gegen die letzte Hälfte der Ausstellung, da konnten dieselben Litteraten nicht Worte genug finden, um sie zu rehabilitiren. Dies geschah nach der Zeit, als der Schooner Amerika bei der bekannten Rogata siegte.

Die Amerikaner fassten den Sinn der Ausstellung richtiger als manche andere, indem sie nur mit solchen Dingen erschienen sind, die das Land ohne Treibhauspflege hervorbringt. So war denn auch, ausser dem Angeführten, von eigentlicher Kunstindustrie nichts oder wenig vorhanden. Die unmittelbare Nachbarschaft des prunksüchtigen Russland, das seine besseren einheimischen Fabrikate in die Ecken gesteckt hatte und mit bunten fremden Federn prangte, des bereits hinreichend, sogar von der Kreuzzeitung, gerichteten, musste dazu beitragen, den guten Geschmack, den die Republikaner gerade in dieser Enthaltung bewiesen haben, desto mehr hervorzuheben.

PROSPECTUS.

Unter der Presse befindet sich für den Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn in Braunschweig:

Vergleichende Baulehre

vom

Architekten Gottfried Semper,

Erbauer des Dresdener Schauspielhauses, des neuen Dresdener Museums etc., ehemaligen Director der Dresdener Bau-Akademie, Professor etc.

Zwei Bände. gr. 8°. Mit zahlreichen und in den Text eingedruckten Abbildungen in Holzstich.

Unter diesem Titel soll ein Werk geliefert werden, in welchem ein möglichst umfassender Ueberblick über das Gesammtgebiet der höheren Baukunst gegeben wird. Die Idee, welche dem Verfasser bei seiner Arbeit vorschwebte, drückt sich in dem hierneben abgedruckten Briefe des Verfassers an den Herausgeber aus.

Das Werk wird nach dem Stoffe in eilf Abschnitte getheilt sein, welche in einzelnen Lieferungen erscheinen sollen. Der Text wird mit zahlreichen, sehr schön ausgeführten Holzschnitten illustrirt. Das Ganze wird 2 Bände in 8° bilden. Die erste Lieferung erscheint zu Ostern 1852.

Brief des Herrn Prof. Semper an Herrn Ed. Vieweg vom 26. Sept. 1847.

Hochgeehrter Herr und Freund!

Ihre beiden sehr werthen Zuschriften vom 30. Juli und vom 12. Sept. haben mich seither fast unablässig beschäftigt, so dass Sie mich mit Unrecht ob meines bisherigen Schweigens der Gleichgültigkeit gegen Ihre mir so schmeichelhaften Vorschläge beschuldigen würden. Soll ein Künstler, der als Schriftsteller aufzutreten versucht wird, sich nicht lieber zehnmal besinnen, ehe er die ohnedies schon erdrückende Masse von architektonischen Schriften um einen neuen Beitrag bereichert?

Wir sind eben so reich an Werken über die Baukunst, als arm an Werken der Baukunst, an solchen nämlich, die uns und der Kunst wahrhaft angehören, und dieses Zusammentreffen bedenklicher Art ist wohl geeignet, an eine Beziehung zwischen beiden Erscheinungen glauben zu machen. Wenn auch tiefer liegende Ursachen dieser Doppelerscheinung zum Grunde liegen mögen, so ist es doch auch gewiss, dass uns der gelehrte Stoff dermassen über die Köpfe gewachsen ist, dass wir unsere eigentliche Richtung nicht mehr zu erkennen vermögen und den Wald vor Bäumen nicht sehen.

Man hat, um sich wiederzufinden, den unendlichen Stoff in Fächer getheilt und jedem eine besondere Doctrin angewiesen. Nur wenige Schriftsteller haben den Zusammenhang dieser willkürlich getrennten Doctrinen zu zeigen versucht, und diese wenigen sind in dem Gleise einer ihnen besonders geläufigen Richtung geblieben, wodurch sie unvermerkt von dem erstrebten Ziele wie auf gezwungener Bahn weit abgezogen wurden. Der Franzose Durand hat sich diesem Ziele am meisten genähert; aber er verliert sich unter dem Einflusse der ihm gestellten Aufgabe, für die Eleven der polytechnischen Schule ein *compendium artis* zu erfinden, nicht selten in das Gebiet des todten Schematismus, wobei die ganze Richtung der Napoleonischen Zeit ihren Einfluss üben mochte. Er combinirt, reiht äusserlich an einander und bringt eine Art von

Vereinigung der Theile auf mechanischem Wege hervor, anstatt das organische Zusammenwirken derselben um die belebenden Grundideen herum zu zeigen. Trotz dieser Mängel sind seine Werke wegen des darin enthaltenen vergleichenden Princips bemerkenswerth und wichtig.

Das Werk von Rondelet ist rein praktisch-wissenschaftlichen Inhalts und in allen auf das Darstellen und Ausführen eines Bauwerkes bezüglichen Doctrinen, trotz der Fortschritte, welche in ihnen seit Rondelet's Zeit gemacht wurden, noch immer das vollständigste und nützlichste Handbuch für praktische Baumeister. Allein das Zusammenwirken der Elemente, über die er gebieten lehrt, mit anderen Elementen von mehr geistigem Wesen zu der Entstehung eines organischen Kunstgebildes, die eigentliche Baulehre, liegt ausserhalb seines Gebietes.

Wir Deutschen können uns noch weniger rühmen, als die Franzosen, das geistige Band, welches die Baudoctrinen zu einer Wissenschaft zusammenknüpfen sollte, in irgend einer allgemeineren Bearbeitung nachgewiesen zu haben, wenn man das Wiebeking'sche Werk nicht etwa dazu rechnen soll; dafür sind wir um so gesegneter an gründlichen Specialitäten. Die Geschichte der Baukunst wurde bei uns zuerst mehr kritisch behandelt. Wir gründeten eine sogenannte Geschmackslehre. Auch der wissenschaftlich technische Theil der Baukunde und das Bauverwaltungswesen ist bei uns durch zahlreiche und zum Theil vortreffliche Schriften vertreten, wenn schon uns die durch theure Versuche unterstützte Praxis der Engländer, Amerikaner und Franzosen fehlt.

Unter den Engländern giebt es einige neuere Schriftsteller, wie Fergusson und Hoskins, welche die Baulehre von einem allgemeineren Standpunkte aufzufassen bemüht sind, aber, wie es öfter bei ihnen der Fall ist, wenn sie sich aus den *matters of fact* in das speculative Gebiet begeben, so verlieren sie sich auch hier in Seltsamkeiten und Träumereien.

Unsere Wissenschaft steht offenbar auf einem ähnlichen Standpunkte, wie die meisten anderen, die sich noch nicht aus der Kritik und Analysis bis zur Vergleichung und zur Synthesis erheben konnten. Die Chemie z. B., welche für ihren jetzigen Standpunkt bezeichnend auch die Scheidekunst genannt wird, fängt erst an sich geistiger zu beleben und kehrt dabei zu uralten, lange verlachten Hypothesen zurück. — So ist der Gang jeder Wissenschaft, dass sie ihr erstes Stadium damit beschliesst, an nichts zu zweifeln, dass sie dann zu der Kritik übergeht und sich in hundert Doctrinen zersplittert, dass sie endlich die allgemeinere Idee zu fassen und zu formuliren strebt, die der Einzelnforschung Werth und Richtung giebt, in der sich die Gegensätze versöhnen, welche durch die Kritik an das Licht kamen, die nicht mehr bloss scheidet, sondern auch zusammenfügt. In jenem heroischen Jugendalter ergreift die Wissenschaft das zunächst Erworbene mit schöpferischem Genius, ordnet das Unbekannte nach der Analogie des Bekannten und baut sich ihre eigene Welt des Anschauens. Als hierauf die alte Form der Wissenschaft das Palladium der Unwissenheit wurde, begaben sich die besseren Geister auf das Gebiet der Zweifel und Experimente. Nur dasjenige, was sich mit Händen greifen, mit den Sinnen erfassen liess, wurde zugegeben, und es häufte sich ein Chaos von Thatsachen und Erfahrungen ohne Zusammenhang und Princip. Aus diesem Chaos nun schufen die Descartes und Newton, die Cuvier, Humboldt und Liebig die neue, sogenannte vergleichende, von der Weltidee belebte Form der Wissenschaft.

Als ich in Paris studirte, war mein gewöhnlicher Spaziergang der *Jardin des plantes*, und stets zog es mich wie mit magischer Gewalt aus dem sonnigen Garten in die Säle, wo die Knochengerüste und die fossilen Ueberreste der vorweltlichen Thiere mit den Gerippen und Schalen der jetzigen Geschöpfe in langen Ordnungen neben einander gereiht stehen. Wie sich dort alles aus der einfachsten Urform entwickelt und erklärt, wie die Natur bei ihrer unend-

sich in ihr eine stete Wiedererneuerung desselben Skelettes zeigt, das nach dem Stufengange der Ausbildung der Geschöpfe und nach ihren Daseinsbedingungen tausendfältig modificirt, in Theilen anders ausgebildet, in Theilen verkürzt und verlängert erscheint, so, sagte ich mir, liegen auch den Werken meiner Kunst gewisse Normalformen zum Grunde, die, wenn auch durch ursprüngliche Ideen bedungen, doch eine unendliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen gestatten, je nachdem specielle Zwecke bestimmend auf sie einwirken, oder äussere Umstände sie modificiren, oder eine höhere Auffassung sie zu Symbolen veredelt und verklärt. Gewiss wird es wichtig sein, diesen Urformen der Baukunst, den in ihnen wohnenden Ideen und ihrer stufenweisen Entfaltung bis zum Höchsten nachzuspüren. Eine Methode, analog derjenigen, welche den grossen Cuvier bei seiner vergleichenden Osteologie leitete, angewendet auf die Baulehre, wird nothwendig wesentlich dazu beitragen, die Uebersicht über dieselbe zu erleichtern, und (was mehr ist, als dem Naturforscher bei seinem Streben für sein Feld gestattet sein konnte) es wird auch möglich sein, eine architektonische Erfindungslehre darauf zu begründen, welche der Weg der Natur lehrt und gleich entfernt hält von charakterlosem Schematismus und gedankenloser Willkür.

Ist eine Grundform als reiner Ausdruck der Idee gegeben, so wird sie modificirt nach der Beschaffenheit des Ortes, nach der Zeit und ihren Sitten, nach dem Klima, nach dem Stoffe, der zu ihrer Ausführung gestattet ist, ja selbst nach den Eigenthümlichkeiten der Besteller und nach vielen anderen Umständen. So geschieht es, dass Theile, die als wesentlich bei der einen Combination hervortreten, bei einer zweiten, ganz verwandten, untergeordnet, gewissermassen nur andeutungsweise erscheinen; andere dagegen ragen hervor und gewinnen Bedeutung, deren Spur in der ersten Combination kaum kenntlich war.

Darin besteht die Kunst, an diesen Abweichungen von der Grundform sowohl ihre Fundamentalidee, als das Motiv ihrer veränderten Gestaltung klar und deutlich herauszuheben und solcherweise ein charaktervolles und ein in sich und mit der Aussenwelt in Einklang stehendes Ganzes darzustellen. So zeigt sich in der vergleichenden Baukunde eine Logik des Erfindens, die man vergeblich in den Verhältnissregeln und dunklen Grundsätzen der Aesthetik sucht.

Der Kraft des Genius kann und wird ein solches mikrokosmisches Schaffen halb unbewusst gelingen; aber es darf immerhin Aufgabe eines denkenden Architekten sein, auf dem angedeuteten Wege das Gebiet seiner Kunst zu durchspüren und dabei den speciellen Zweck vor Augen zu behalten, sich und Anderen gewisse Anhaltepunkte des Erfindens feststellen zu wollen. Er wird den grössten Schwierigkeiten begegnen und in dem besten Falle immer nur ein Resultat voller Lücken und Irrthümer erreichen; aber indem er bei diesem Streben genöthigt ist, aus der unendlichen Fülle des Stoffes das Hervorragendste zu fixiren, das Verwandte in Familien zu gruppiren und das Abgeleitete und Zusammengesetzte auf das Ursprüngliche und Einfache zurückzuführen, so wird schon deshalb sein Bemühen nicht ganz nutzlos bleiben.

Ich fühle mich der Aufgabe nicht gewachsen, verehrter Freund, eine vergleichende Baulehre in dem angedeuteten Sinne zu schaffen, wohl aber glaube ich, aus dem, was ich in meinem Wirkungskreise als Lehrer und ausübender Architekt dachte, beobachtete und sammelte, Einzelnes als Beitrag dazu geben zu können. Ich würde dabei den leitenden Gedanken nicht zu grell hervorheben, die Bestimmung des projectirten Handbuches für Architekten und Baugewerkmeister, das ein durchaus praktisches sein soll, stets im Auge behalten, und auch Denen zuerst zu genügen suchen, die praktischen Rath für Einzelnfälle verlangen. Das beiliegende Schema ist dasjenige, welches meinen Vorträgen an der Akademie zu Dresden zu Grunde liegt.

Ganz der Ihrige

Gottfried Semper.

Inhalt.

Vorrede und Einleitung.

Erster Abschnitt.

Wohngebäude im Allgemeinen und wie sie sich in der Stadt und auf dem Lande, nach den verschiedenen Zeiten und Ländern, so wie auch nach den Verhältnissen der Bewohner, nach der Beschäftigung, nach dem Stande etc. verschiedenartig gestalteten.

Zweiter Abschnitt.

Gottesdienstliche Gebäude und ihre verschiedenen Gestaltungen in alter und neuer Zeit. Heiligthümer, Tempel, Kirchen, Kapellen, Synagogen, Moscheen. — Klöster, Presbyterien etc.

Dritter Abschnitt.

Gebäude des Unterrichts und ihre geschichtliche Entwickelung bis zu uns. Gestaltung derselben aus verschiedenen Grundmotiven. Lehranstalten der Alten. Christliche Lehranstalten. Schulen, Gymnasien, Seminarien, Akademieen, Universitäten, Bibliotheken, Museen, Ausstellungsgebäude, Laboratorien, botanische Gärten etc. etc.

Vierter Abschnitt.

Verpflegungsanstalten. Hospitäler bei den Alten (Tempelhöfe), bei den Christen (Klöster). Geistliche Orden. — Findelhäuser, Waisenhäuser, Invalidenhäuser, Krankenhäuser, Lazarethe, Arbeiter-Colonieen, grössere Wirthshäuser (Hôtels), Herbergen (Caravanserais).

Fünfter Abschnitt.

Werke der öffentlichen Wohlfahrt. Wege und Brücken, Bahnhöfe, Posthäuser, Hallen und Märkte. Bäder, öffentliche Waschhäuser, Wasserleitungen, Canäle, Häfen, Leuchtthürme, Docks, Börsen, Banken, Schlachthäuser, Magazine, Kirchhöfe, Leichenhäuser etc.

Sechster Abschnitt.

Gebäude der Regierung und der Verwaltung des Staates. Königsburgen. Republikanische Anstalten bei den Alten. Rathhäuser, Versammlungshäuser der Gemeinden, Volksversammlungsplätze, Parlamentshäuser, Ministerien, Archive, Schatzkammern, Münzen, Douanen, Stempelhäuser etc.

Siebenter Abschnitt.

Justizgebäude. Gerichtshöfe, Polizeigebäude, Detentionshäuser. Gefängnisse der verschiedenen Grade. Strafanstalten etc.

Achter Abschnitt.

Militärische Anstalten. Das Festungswesen von den ältesten bis zu den neuesten Zeiten. Lager, Thürme, Thore, Zeughäuser, Arsenale, Kasernen, Exercirhäuser, Wachen, Schilderhäuser, Pulverthürme, Marsfelder etc.

Neunter Abschnitt.

Monumente. Grabmäler, Denkmäler, Ehrenmonumente, Trophäen, Triumphbögen, Brunnen, Zeit- und Wegemesser, Ruhmeshallen etc.

Zehnter Abschnitt.

Werke für gemeinsame Unterhaltung und Feste. Theater und Schaubühnen, Concertsäle, Festsäle, Clubbs, Gärten.

Elfter Abschnitt.

Städteanlagen. Städte des Alterthums. Städte des Mittelalters. Neue Städte. Coloniewesen. Ackerbau-Colonieen. Militär-Colonieen.

Ende.

PROSPECTUS.

Unter der Presse befindet sich für den Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn in Braunschweig und erscheint bis Ostern 1852:

Wissenschaft
der
bildenden Kunst
auf
naturwissenschaftlicher Grundlage.

Ein Handbuch
für
Maler, Bildhauer und Architekten.

Von
Dr. Fr. W. Unger
in Göttingen.

8°. geh. Fein Velinpapier.

Die bildenden Künste, welche dem Auge schöne Gestalten vorführen wollen, bedürfen einer besondern Wissenschaft, welche die Natur dieser Gestalten und die Bedingungen ihrer Schönheit kennen lehrt. Der Musik ist ihre Wissenschaft in dem Generalbass gegeben, und für andre Künste sind zum Theil ähnliche Arbeiten vorhanden. Auch die Maler, Bildhauer und Architekten haben dieses Bedürfniss längst empfunden, und eine lange Reihe von Schriftstellern hat sich bemüht, denselben entgegen zu kommen. Vor allen war der berühmte Tractat des Lionardo da Vinci durch wissenschaftlichen Geist ausgezeichnet, aber leider ist er nur die ungeordnete Anlage geblieben, aus welcher Schüler das Erheblichste zum Handgebrauch zusammengestellt haben. Die Meisten, welche nach ihm Abhandlungen von der Malerei schrieben oder die Baukunst von der ästhetischen Seite bearbeiteten, sind sich des vollen Umfangs ihrer Aufgabe kaum bewusst geworden und blieben hinter einer erschöpfenden und wahrhaft wissenschaftlichen Lösung derselben weit zurück. Auch das kürzlich erschienene Buch von M. Unger in Berlin über das Wesen der Malerei ist von diesem Vorwurfe nicht freizusprechen. Es verfehlt den Ausgangspunkt und weiss über die wichtigsten Dinge, wie Gruppirung und Farbenharmonie, nur sehr Ungenügendes und zum Theil Unbegründetes zu sagen. Die Künstler hielten sich daher lieber an die besondern Arbeiten über Anatomie, Proportion und Perspective, ohne von den neuern Fortschritten der Naturwissenschaften den möglichen Nutzen zu ziehen. Die Naturwissenschaften, besonders Physik und Physiologie, haben nun aber weit tiefere Blicke in das Wesen des künstlerischen Materials gewährt, als man früher hoffen und ahnen durfte, und es liegt daher am Tage, dass alle jene Werke, welche auf dieselben keine Rücksicht genommen haben, dem Bedürfnisse der Künstler nicht mehr entsprechen können.

Ein Versuch, dieser Wissenschaft eine brauchbare Grundlage zu geben, welche sich auf die neuesten Erfahrungen aus dem Reiche der Natur stützt,

darf daher auf Beachtung von Seiten der Künstler, so wie der Kunstfreunde und Aesthetiker Anspruch machen. Der Kunst von Jugend auf befreundet und in gewissem Grade praktisch mit ihr vertraut, habe ich denselben gewagt und weder Mühe, noch Kosten gescheut, welche die erforderlichen Vorarbeiten erheischten. Ich besorge nicht, dass Unverstand und Vorurtheil mir mit dem Vorwurfe begegnen werden, als müsse eine solche Lehre darauf ausgehn, die Beobachtung der Natur und das Studium der Meisterwerke überflüssig zu machen. Es kann offenbar nur ihr Zweck sein, das eine wie das andre zu fördern, indem sie eine Anleitung zu beiden ertheilt und durch Hinweisung auf den rechten Weg vor den Irrthümern warnt, in welche eine naturalistische Ansicht ebenso leicht verlockt, als ein nicht minder einseitiges Ueberheben des Geistes und Ueberschätzen des Genies. Den wenigen Auserwählten mag diese Wissenschaft überflüssig erscheinen, die, mit glücklichen Anlagen ausgerüstet, alle Hindernisse mehr überspringen, als überwinden. Aber der grossen Mehrzahl wird sie den Faden der Ariadne darbieten, mit dem sie aus dem Labyrinthe unzähliger Abwege und Schwierigkeiten den glücklichen Ausgang finden können.

Es ist die Aufgabe dieser Wissenschaft der bildenden Kunst, die natürlichen Gesetze nachzuweisen, auf denen die Schönheit beruht, welche durch das Auge wahrgenommen wird. Diese Gesetze sind theils in dem Wesen der Dinge und in der Art ihrer Erscheinung, theils in dem Verhalten des menschlichen Geistes zur Aussenwelt aufzusuchen. Hierdurch ist ein Weg der Forschung vorgezeichnet, welcher von der Frfahrung ausgeht, von der Beobachtung theils der Natur, theils der künstlerischen Thätigkeit. Die Methode unsrer Darstellung ist daher gewissermassen eine naturhistorische. Sis darf sich nicht auf philosophische Deductionen aus unerwiesenen Vordersätzen verlassen, sondern sie kann die natürlichen Gesetze nur aus der stetigen Befolgung gleicher Grundsätze ableiten. Nun aber liegen uns in den Werken der Meister Resultate künstlerischer Thätigkeit aus verschiedenen Ländern und Zeitaltern vor. Ihre Beobachtung ist für uns, was das Experiment für den Naturforscher. Was die Besten unbewusst und dennoch übereinstimmend befolgt haben, darin müssen wir ein Gesetz der Schönheit anerkennen, welches die Natur in die Brust des Menschen gelegt hat. Nur indem sie dieser Spur nachgeht, kann die Wissenschaft der Kunst vermeiden, sich entweder in banalen Phrasen und willkürlichen Machtsprüchen oder in leeren Hypothesen nnd vagen Phantastereien zu verlieren.

Dies sind die Grundsätze, welche mich bei meiner Arbeit geleitet haben. Von naturhistorischen und namentlich mathematischen und physikalischen Studien ausgehend, fand ich es unerlässlich, die abgeleiteten Regeln durch eigene Ansicht der bedeutendsten Kunstwerke zu prüfen. Zu dem letztern Zwecke reichten Kupferwerke nicht aus, und ich habe deshalb die Gallerien Deutschlands und Italiens mit möglichster Aufmerksamkeit durchwandert. So gewann ich eine Wissenschaft, welche vielleicht sogar im Stande ist, auf einige Zweige der Naturwissenschaften einen Strahl von dem Lichte zurückzuwerfen, das sie von ihnen empfangen hat.

Diese Wissenschaft nimmt zu ihrem Ausgangspunkte die Lehre vom Lichte, als dem Urquell aller der Wahrnehmungen, welche durch den Gesichtssinn vermittelt werden, und sie gewinnt durch die physikalische Grundlage einen festen Boden, der vor allen leeren und gehaltlosen Hinundherreden bewahrt. Als Wirkungen des Lichts betrachtet sie die Formen, die Schatten und die Farben, und zeigt, wie dieselben naturgetreu und zugleich künstlerisch dargestellt werden. Sie bespricht den Unterschied zwischen idealer, charakteristischer und manierirter Auffassung, lehrt die Verschiedenheit der geometrischen und der freien Formen kennen und beschreibt endlich die Darstellung der äussern Erscheinung in der Linear-, Schatten- und Luft-Perspective. Nach dieser Vorbereitung wendet sie sich zu der Anordnung der Formen, Schatten und Farben, und erwägt sowohl die Wahrheit, als die Schönheit der Anordnung. Die

Gründe der letztern weisst sie in der Gruppirung, dem Helldunkel und der Farbenharmonie, so wie in der Composition nach. Durch Benutzung der grossen Fortschritte, welche die Optik in neuerer Zeit gemacht hat, wird es gelingen, insbesondere der Farbenharmonie zum ersten Male eine sichere Grundlage zu geben, welche für sie das gewährt, was der Contrapunkt für die Musik; während das Beste, was man bisher darüber zu sagen wusste, selten mehr als einige geistreiche Ideen enthielt, die so wenig dem Denker, als dem Künstler genügend waren. Selbst Göthe's Farbenlehre konnte bei dem damaligen Stande der Physik nur auf die Bedeutsamkeit der Farben-Anordnung aufmerksam machen, ohne das Gesetz derselben aufzuschliessen. Die Lehre vom Styl endlich betrachtet das gegenseitige Verhältniss zwischen den verschiedenen Mitteln der Darstellung und Anordnung, und zeigt, wie jede Gattung des Styls ihre besondre Auffassung und Anordnung der Formen, Schatten, Farben und Composition erfordert.

Damit sind Methode und Umfang einer Wissenschaft der Kunst bezeichnet, so weit dies in einem kurzen Prospecte geschehen kann. Diese Wissenschaft ist neu, obgleich sie an manches Alte und Bekannte anknüpft. Ihr Standpunkt ist theoretisch, aber wenn sie wahr sein will, muss sie auch praktisch sein. Obwohl sie sich daher von der Darstellung der eigentlichen Technik fern hält, sucht sie jedoch solche Lehren, wie Anatomie, Physiognomik, Perspective und Farbenharmonie mit hinreichender Vollständigkeit vorzutragen, um als Rathgeberin und Führerin in den verschiedenen Vorkommnissen der täglichen Kunstübung dienen zu können.

Ein erster Versuch kann nicht die vollendete Wissenschaft sein. Aber er muss seine Aufgabe so weit als möglich zu erreichen streben. Wenn mir in mehr als einer Beziehung die Unzulänglichkeit meiner Kräfte bei diesem Streben im Wege stand, so habe ich dagegen an den Schätzen der hiesigen Bibliothek und an dem Rathe naturkundiger Freunde vielfache Ermunterung und Unterstützung gefunden, und so darf ich hoffen, zur Belehrung der Künstler und Kunstfreunde und zur Förderung der Kunst etwas nicht ganz Unerhebliches beizutragen.

Göttingen, im Januar 1852.

Fr. W. Unger.

Im Verlage von Friedrich Vieweg und Sohn in Braunschweig ist erschienen:

Lehrbuch der

Ingenieur- und Maschinenmechanik.

Mit den nöthigen Hülfslehren aus der Analysis für den Unterricht an technischen Lehranstalten, sowie zum Gebrauche für Techniker bearbeitet von Julius Weisbach, Professor an der Königlich Sächsischen Bergakademie zu Freiberg. In drei Theilen. Mit gegen 2000 in den Text eingedruckten Holzschnitten. gr. 8. geh. Velinp. Erschienen ist: Band I., Preis $3\frac{2}{3}$ Thlr.; Band II., Preis 4 Thlr.; Band III., erste und zweite Lieferung. Preis jeder Lieferung $\frac{1}{2}$ Thlr.

Zweite verbesserte und vervollständigte Auflage.

Mathematik und Naturlehre sind die Fundamente der Technik, und Mechanik insbesondere ist die Basis der Architectur und des Maschinenwesens. Die Mechanik des Ingenieurs muß, um ihrem Zweck zu entsprechen, praktisch sein, d. h. sie muß sich auf zuverlässige und genaue Beobachtungs-, Versuchs- und Erfahrungs-Resultate gründen und vorzüglich nur solche Erscheinungen, Gesetze, Verhältnisse und Combinationen berücksichtigen, welche im praktischen Leben, im Bau- und Maschinenwesen ihre Anwendung finden. So hat der Verfasser sich seine Aufgabe gestellt und es ist seine Absicht, im vorliegenden Lehrbuche, Lehrern und Studirenden der Mechanik und des Ingenieurwesens einen Leitfaden beim Unterrichte, und den praktischen Ingenieurs und Architekten ein Handbuch zum Nachschlagen und Selbststudium in die Hände zu geben. Es ist zugleich den gebildeten Meistern der Maschinenbauwerkstätten und Baugewerke bestimmt. Das Lehrbuch umfaßt drei Bände, von denen der erste das Theoretische der Mechanik, der zweite die specielle Anwendung auf das Bau- und Maschinenwesen und der dritte die Zwischen- und Arbeitsmaschinen abhandelt. Gegen 2000 vortrefflich in Holzschnitt ausgeführte in den Text eingedruckte Abbildungen, werden viel zum leichteren Verständniß beitragen.

Der Ingenieur,

Sammlung

von Tafeln, Formeln und Regeln der Arithmetik, Geometrie und Mechanik.

Für praktische Geometer, Mechaniker, Baumeister und Techniker überhaupt

bearbeitet von

Julius Weisbach,

Professor an der Königl. Sächsischen Bergakademie zu Freiberg.

Zweite unveränderte Auflage.

Mit 282 in den Text eingedruckten Holzschnitten.

Taschenformat. Preis: geh. $1\frac{1}{2}$ Thlr., in engl. Linnen gebund. $1\frac{2}{3}$ Thlr.

Der »Ingenieur« soll ein Hülfsbuch oder Vademecum für praktische Geometer, Mechaniker und Techniker überhaupt sein; es soll derselbe dem Praktiker als Rathgeber und Gehülfe zugleich an die Hand gehen und deshalb die brauchbarsten praktischen Regeln, Formeln und Tabellen der Arithmetik, Geometrie und Mechanik enthalten. Man erwarte in diesem Buche kein Lehrbuch mit Entwickelungen und Beweisen, man suche vielmehr in ihm nur ein Thatsachen und Ergebnisse enthaltendes kurzes Handbuch.

Die Haupterfordernisse eines Werkes, welches dem Praktiker bloß als »Hand-« oder »Hülfs-«, nach Befinden Taschenbuch dienen soll, sind Leichtigkeit, Bequemlichkeit und Sicherheit im Gebrauch; diesen aber wird entsprochen durch eine gedrängte, möglichst geordnete Zusammenstellung von solchen sorgfältig ausgewählten Regeln, Formeln und Tabellen, welche auf den sichersten Theorien und Thatsachen der Erfahrung basirt sind und in dem Ingenieurwesen, der praktischen Geometrie, der Mechanik, dem Maschinenwesen, der Baukunst, Mühlenbaukunst und der Technik überhaupt ihre Anwendung finden.

Ein solches Werk liefert der Herr Verfasser in seinem »Ingenieur«, welcher wieder im genauen Zusammenhange mit seinem Lehrbuche der Mechanik steht, d. h. dieses in den angegebenen Beziehungen ergänzt.

Im Verlage von Friedrich Vieweg und Sohn in Braunschweig ist erschienen:

Populäre Vorlesungen
aus dem
Gebiet der Physiologie und Psychologie.
Von
Professor Dr. Emil Harless.
Mit 103 in den Text eingedruckten Holzschnitten.
8. Fein Velinpap. geh. Preis 1 Thlr. 16 Ggr.

Zur Physik der Erde.
Vorträge für Gebildete über den Einfluß der Schwere und Wärme auf die Natur der Erde. Von Dr. H. Buff, Prof. der Physik an der Universität Gießen. 8. Fein Velinpap. geh. Preis 1 Thlr. 4 Ggr.

Dieses Buch, bestimmt, nicht sowohl den Fachgelehrten Neues zu bringen, als dem größeren Kreise Unterrichteter ein Hülfsmittel zur Erlangung klarer Einsicht und genauerer Verständniß der großen Naturerscheinungen darzubieten, wird der Beachtung des gebildeten Publikums empfohlen.

Sammlung von Erfahrungen,
wie bürgerliche Wohngebäude dauerhaft zu construiren, bequem einzurichten, verständig zu verzieren und wohlfeil aufzuführen, sowie zu erhalten sind. Ein Hülfsbuch für Alle, die solche Gebäude aufführen, erwerben oder verbessern wollen. Von J. D. W. E. Engelhardt, kurhessischem Oberbaumeister und Mitgliede der Akademie der bildenden Künste zu Cassel. gr. 8. Fein Velinpap. geh. Preis: 1 Thlr. 8 Ggr.

Der Führer des Maschinisten.
Anleitung zur Kenntniß, zur Wahl, zum Ankaufe, zur Aufstellung, Wartung, Instanderhaltung und Feuerung der Dampfmaschinen, der Dampfkessel und Triebwerke. Ein Hand- und Hülfsbuch für Heizer, Dampfmaschinenwärter, angehende Mechaniker, Fabrikherren und technische Behörden. Nach selbstständiger Erfahrung bearbeitet von E. F. Scholl, ausführendem Ingenieur. Mit 170 in den Text eingedruckten Holzschnitten.

Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage.

8. cart. Velinpap. Preis 1 Thlr. 12 Ggr.

Dieses treffliche Buch, in strenger Wissenschaftlichkeit wurzelnd, aber für die entschiedenste Praxis bearbeitet, empfehlen wir dringend der Beachtung der Fabrikanten und Praktiker, für welche es zunächst bestimmt ist, eben so sehr aber den Lehrern an Gewerbeschulen ꝛc., um es den Schülern beim Unterrichte in der Dampfmaschinenlehre in die Hand zu geben. Der hier behandelte Gegenstand, die praktische oder angewandte Dampfmaschinenlehre, ist in dieser Art und Weise noch nie bearbeitet worden. Bei der sich stets steigernden Anzahl von Dampfmaschinen und Dampfkesseln, deren die deutsche Industrie für ihre weitere Entwickelung bedarf, ist ein Leitfaden, wie der vorstehende, von der erheblichsten Wichtigkeit. Seine gewissenhafte Benutzung von den Fabrikherren, Ingenieurs, Heizern und Schülern des Maschinenwesens kann große Summen durch Ersparung von Brennmaterial, durch richtige Wahl und Conservation von Dampfmaschinen, gewinnen machen. Sehr schöne Abbildungen erleichtern das Verständniß ungemein.

Das rasche Erscheinen einer zweiten Auflage mag für praktische Bedeutsamkeit des Buches sprechen.

Im Verlage von Friedrich Vieweg und Sohn in Braunschweig ist erschienen:

DIE

VIER ELEMENTE

DER

BAUKUNST.

EIN

BEITRAG ZUR VERGLEICHENDEN BAUKUNDE

VON

GOTTFRIED SEMPER,

EHEMALIGEM DIRECTOR DER BAUACADEMIE ZU DRESDEN.

gr. 8. Fein Velinpap. geh. Preis 16 Ggr.

DAS

KÖNIGLICHE HOFTHEATER

ZU

DRESDEN.

HERAUSGEGEBEN

VON

GOTTFRIED SEMPER,

EHEMALIGEM DIRECTOR DER BAUACADEMIE ZU DRESDEN.

MIT ZWÖLF KUPFERTAFELN.

gr. Fol. geh. Preis: 6 Thlr. 16 Ggr.